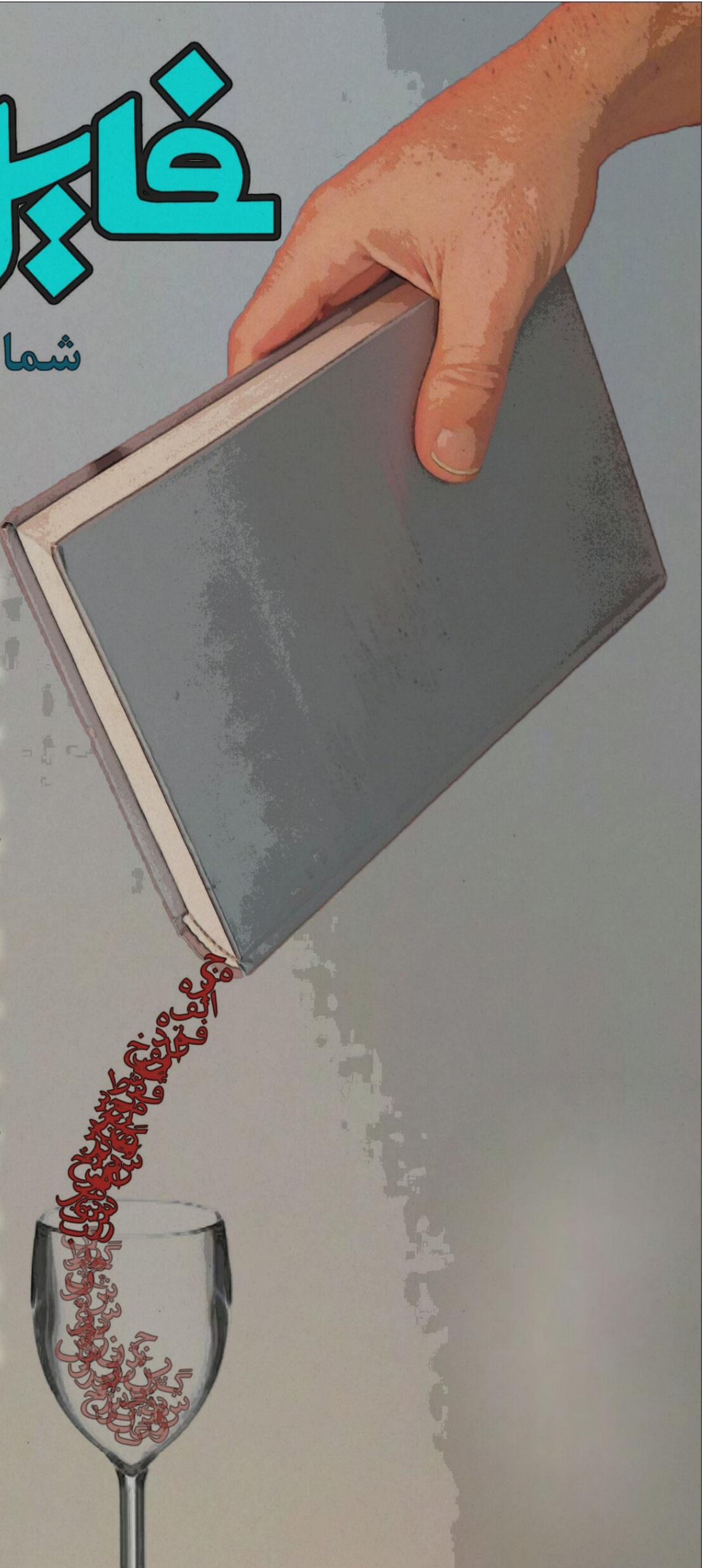
فایل شعر

شماره پنجم   دی ۹۵



اروتیسم در شعر نومدرنیستی

دانش مرکزی و فرهنگ

سرعت سطر

ژانر دیگر با ابد و یک روز

گزاره‌های شعری

پاسخ به پرسش‌های کالجی

سمینارهای کالجی

غزل پست مدرن!؟

کارگاه‌های شعر و نقد

شعر کالجی

نقد کتاب

نقاشعر

زیر نظر علی عبدالرضایی

۳ سرمتن

۶ نظریات ادبیاتی- عملیاتی

۲۶ شعر کالجی

۵۶ کارگاه شعر

۸۶ نقد کتاب

۱۳۴ کارگاه نقد

۱۵۷ سمینارهای کالجی

۱۸۰ گزاره های یدکی

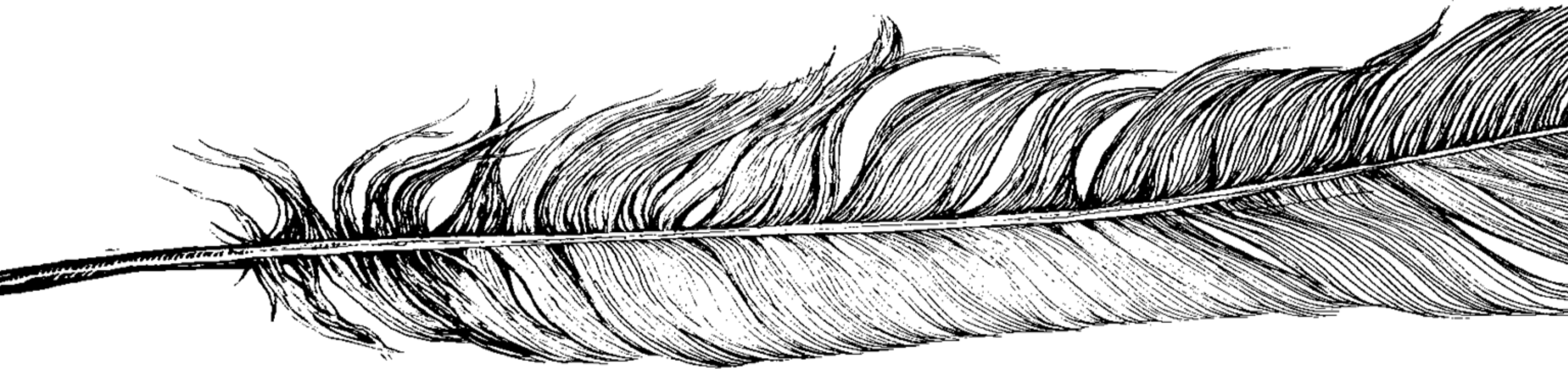
۱۹۵ گزارش

۲۰۵ ژانر دیگر

۲۲۰ نقاشعر

۲۲۹ ضمیمه

صاحب امتیاز: کالج شعر عبدالرضایی
سردبیران: مهدی نادری و ایوب احراری
دبیر شعر: مجتبا دارابی
دبیر کارگاه شعر: پویان فرمانبر
دبیر ژانر دیگر: رئوف دلفی
دبیر نقاشعر: امیرحسن جاویدمهر
دبیر نقد کتاب: نوید استاک
دبیر کارگاه نقد: محمد مروج
دبیر گزارش: سمیه ابراهیمی
دبیر نظریات ادبیاتی- عملیاتی: فاطمه قهرمانی
دبیر سمینار: ایوب مردانی
دبیر گزاره های یدکی: یاشار امانی
دبیر ضمیمه: جان صدرا و بلور اشرف
مدیر اجرایی: آمنه باجور
مدیر داخلی: پویان فرمانبر
مدیر روابط عمومی و تبلیغات: نوید استاک
مدیر تولید رادیویی: عباس صادقی
مدیر پخش رادیویی: مصطفا صمدی
مدیر وبسایت: مهدی نادری
مدیر هنری: فاطمه قهرمانی
ویراستاران: مجتبا دارابی، آمنه باجور، ایوب مردانی
طرح جلد امیرحسین جاویدمهر



سرمتن

آوانگاردیسم حمله به مخفی‌هاست، خواندن ندارد آن‌چه همه می‌نویسند، باید جار زد آن‌چه را که بقیه پنهان کرده‌اند. این‌که صورت متن را بزک کنی با کلمات نوینِ اسمی و درونش هنوز بوی گُهِ اخلاق بدهد نوآوری نیست، کثافتکاری‌ست!
یاد گرفته‌ای که زبان را در صفحه بگردانی؟ بد نیست! بلدی تصویرهای مگُش مرگِ ما بیاوری؟ باشد! حتا می‌توانی کنار کلماتت چند شکلک و فوکُل بگذاری؟ اوکی! این‌ها همه خوب است اما اگر منجر به اخلاق تازه متنی نشود یعنی کشک!
نوشتن اگر جز انهدام هرچه مرز، دلیلِ دیگر داشته باشد، غیرِ تکرار و تقلید به چیزی نمی‌انجامد، نوشتن کودکی کردن در جهانِ صفحه‌ست. به‌خاطر آوردنِ دورترین خاطره‌ای که از خودت داری، پاییز بود نه!؟ داشتی با دختر همسایه تیله بازی می‌کردی، شاید هم سومین زمستانت بود، هنوز درکی از سرما نداشتی، حالا دیگر بهار بزرگ شده بود، بهار زیبا، بهار دست نیافتنی! من که تابستان‌های کودکی‌م، همه در بیجار گذشت، ضمنِ راه رفتن روی مرزهای باریکِ شالیزار، نباید پاهام می‌لغزید، وگرنه یک‌کاره می‌افتادم توی "توم بیجار" و پلاستیکی که مثل کاندوم اجازه نمی‌داد جوانه‌ها را سرما بزند پاره می‌شد و ثمرِ بعدی، زخمی کاری برمی‌داشت. زندگیِ من به تمامی صرف راه رفتن روی مرزهایی شد که هی باریک و باریک‌تر شدند و به خدام که آمدم یک‌کاره دیدم دارم روی طناب راه می‌روم. در شعر هم همیشه روی مرزی که بین دل و دستم بود راه رفته‌ام اما فقط روی دستِ راستم! واقعن راست می‌گویم! شعر برای من هنوز یعنی کشف، یعنی متنی که تازه‌ست. بسیاری از شعرهام که اعتباری هم کسب کرده‌اند تازه نیستند، پس اصلن شعر نیستند، حقیقتش شعر برای من متنی‌ست که اهل فن فکر کنند شعر نیست. دو سالی‌ست که دارم سعی می‌کنم شعرهایی بنویسم که شعر نباشد، کارهایی هم کرده‌ام اما هنوز از آب درنیامده‌اند.
برای همین منتظرم شاعرهای کالج کاری کنند کارستان! ناامید نیستم، هنوز وقتش نرسیده، وگرنه حتم دارم که می‌کنند. در این شماره چند شعر داریم که دروازه‌ی فضای تازه‌ست، دری‌ست که بین فضای قبلی و بعدی نصب شده، برای همین هم‌زمان که شما را دور می‌کند از شعر، هُل‌تان می‌دهد وسط شعر؛ یعنی روی طناب راه می‌رود، هر لحظه هم ممکن است شاعرش را بزنند زمین، اما شاعر کالجی باید راه رفتن روی مرزها را یاد بگیرد، مرزِ بین شعر و ناشعر! شناخت این مرزها کمک می‌کند چگونه از آن فرار کند یا درهم‌شان بریزد، شاعر کالجی اگر جز انهدامِ هرچه مرز، بهانه‌ی دیگری را دلیلِ نوشتن کند، کارش جز به تقلید نمی‌انجامد. این شماره باید از شعر و شاعر کالجی بیشتر می‌نوشتم، باید می‌نوشتم دو سه‌تاشان که هنوز سن شاعری‌شان به یک سال نرسیده دارند کولاک می‌کنند اما یک تلخ زهرمار نگذاشت.
راستش ماه گذشته اوقات خوشی نداشتیم، برای یکی از پسرانِ مستعد و پرشورِ کالج پاپوش دوختند، او مثل من صبر ایوب نداشت و این اواخر به چند تن از اهالیِ اراجیف که هنوز نفهمیده‌ام چرا علیه کالج می‌نوشتند تاخته بود و آن‌ها بلدِ مقابله‌ی

تئوریک با این شاعر کالجی نبودند و در عوض برایش پاپوشِ سیاسی دوختند. ماه گذشته مدام در حال مکاتبه بودیم؛ از کانون نویسندگان ایران و سازمان نویسندگان در تبعید بریتانیا گرفته تا پنِ جهانی، از همه‌شان خواستیم در برابرِ ظلم به شاعر جوان‌مان سکوت نکنند، و نکردند!
شنیده‌ام پریروز رئوف دلفی یکی از ادمین‌های کالج شعر را با قرار وثیقه آزاد کرده‌اند و حالا مدام بین خانه و دادگاه در رفت و آمد است و دیگر اجازه ندارد با کالج در تماس باشد!
آن‌ها با بازداشتِ بی دلیلِ شاعران جوان می‌خواهند فضای رعب ایجاد کنند، می‌خواهند حقیقت خفه‌خون بگیرد، کسی درباره‌ی بلاهت ننویسد. می‌خواهند که شاعران، وطنِ زبانی‌شان را بگذارند و دِفرار! نمی‌فهمند که شاعر ثروتِ شعوریِ کشور خویش است و هر کار می‌کنند تا شعور تن به تبعید دهد. دریغا که با عصری معاصریم در محاصره‌ی بلاهت، بلاهتی که مثل ویروس در همه جا نفوذ کرده و حالا به جانِ اهالی قلم افتاده‌ست؛ قلم به دستانی که برای خارج کردنِ رقیب از صحنه، تن به هر خفّتی می‌دهند و مزدورانه در حال پاپوش دوختنند.
ما شاعران فقط هم‌صنف نیستیم یک خانواده‌ایم! باید به طرز فجیعی علیه شعرِ هم بنویسیم به شرطی که شاعر را گرامی بداریم! متاسفانه این اصل را خیلی‌ها نمی‌دانند و جای مخالفتِ تئوریک، کمر به قتلِ شاعر بسته‌اند؛ این بیماریِ بزرگِ شعر فارسی‌ست! آن‌ها حافظه‌ی خوبی دارند اما به آن یاد داده‌اند شاعر را فراموش کند. هزار کلک سوار می‌کنند تا زندگی‌ش ناآرام شده فرار را بر قرار ترجیح دهد، بعد هم تبعیدش را دلیل می‌کنند و کلماتش را به تاراج می‌برند. آن‌ها از تبعید که پیش‌تر مقدس بود یک معمولی ساخته‌اند تا شاعر را به آسانی قورت دهد. در تبعید آفت زیاد است، باید خودت را دور نگه داری، در تبعید که باشی حتا قورباغه‌ها برات هفتیر می‌کشند. پس اگر صبور نباشی بی شک از پا می‌افتی، زمان فرسوده‌ات می‌کند، زمان در تبعید بی‌رحم‌تر است! باید مدام سرش کلاه بگذاری وگرنه موهات را دم به ساعت نشانت می‌دهد که سپیدی‌ش معمولن از شقیقه حمله می‌کند! تنها اگر کلکسیونی از نه باشی می‌توانی به زمان در تبعید که دائم از پشت خنجر می‌زند نه بگویی!
متاسفانه اغلبِ تبعیدی‌ها حوصله‌شان بیشتر از فنجانی قهوه گنجایش ندارد، خودشان را می‌بازند، خیلی‌ها را می‌شناسم که باخته‌اند. مهربانی دشمنِ زمانیِ تبعید است باید آن‌قدر در خرجِ آن دست و دلباز باشی که زمان از رو برود، نباید آن را باور کرد، فریبکارِ بزرگی‌ست لعنتی! باید مدام جوان ماند، جز این، مرگ حتا اگر جسمانی نباشد اجباری‌ست. ما در تبعید شاعر بسیار کم داریم، آن‌ها حساس‌ترند و اغلب در تبعید کم می‌آورند، این بدان معنا نیست که در ایران شاعر زیاد داریم، آن‌ها نیز کم آورده‌اند بی که بدانند در تبعیدند! فقط معدودی از شاعرانِ ژنی هستند که در هر دو جا دوام آورده‌اند، این‌ها را جوان‌ترها نمی‌دانند، روزی نیست که از من درباره‌ی فرار نپرسند، همه را در کشورهای اطرافِ ایران آواره کرده‌اند و مدام از من که مسئول سازمان نویسندگان در تبعید بریتانیا هستم، می‌خواهند طی نامه‌ای آن‌ها را به کشوری که خاک شعرش حاصلخیز نیست معرفی کنم. کاش این شاعران جوان می‌دانستند که گل جز با آبِ خود نمی‌سازد، کاش می‌دانستند شاعرند چون مال آن آب و خاکند و گل‌اند چون فقط آن خاک و آب مال آن‌هاست.

خاصیت گل است
که خود از هر کجا بخواهد سردرآورد
در خاک و جایی که خود دیده مناسب
بربیاورد
لم زیرِ آفتاب عمودی که خود خواسته دهد
آفتاب بگیرد و خاکستری کند جهان

کجا پرت می‌کنید جانِ جهان را؟
شاعر گل است و تبعیدش
از بیخ درآوردنش از دل خاک
دل را چرا می‌برید به جایی که خود نمی‌خواهد
بازکاری‌اش
توی خاکی که مال او نیست
زیر آفتابی که اصلن نیست
خیانت به آب است
آب هم این‌جا فقط خیس می‌کند
نانت نمی‌دهد ای گلِ زیبا!
گلخانه حتا در دلِ بهشت
غیرِ زندان نیست
گل این‌جا حتا اگر بگیرد
دیگر نمی‌گیرد

علی عبدالرضایی

نظریات ادبیاتی - عملیاتی

۱

یک توضیح

ادبیات نوی فارسی بوطیقا ندارد؛ درباره تاریخ شعر معاصر، زندگیِ شاعرانش، بسیارانی قلم زده‌اند اما هنوز کسی بصورت آکادمیک به تألیف و تشریح مولفه‌های تازه شعری و فنّ شاعری نپرداخته و مرجعی در دست نیست تا از این طریق، شاعران و مخاطبان حرفه‌ای با تعاریف و مفاهیم شعری آشنا شوند.

کالج شعر تریبونی‌ست که علی‌عبدالرضایی از طریق آن، تئوری‌های ادبی خود را به بهترین بیان در اختیار عموم قرار می‌دهد؛ تا آن‌ها که عشق ادبیات دارند، بیشتر بدانند. او گاهی سخنرانی‌هایی برای کالجی‌ها ترتیب می‌دهد که "اروتیسم در ادبیات نومدرنیستی" یکی از آن‌هاست و در این بخش از مجله به صورت مکتوب ارائه شده است. گاهی هم پرسش هایی در کالج مطرح می‌شود که از دل پاسخ‌های صوتیِ عبدالرضایی مطالب تئوریک و اساسی پیاده شده و به متن بدل می‌شوند. "دانش مرکزی، رهیافتی به سوی تمدن" ، "شهود"، "سرعت سطر" و همچنین "لحن‌گردانی" نمونه‌ای از این مطالب هستند که در این بخش –نظریات ادبیاتی عملیاتی– آمده‌اند .

فاطمه قهرمانی

اروتیسم در ادبیات نومدرنیستی

شاعر این روسپیِ متنی

هر شاعر بزرگی یک جور روسپیِ متنی‌ست. تمام هدف او از نویسش شعر، رسیدن به لحظه‌ی لذت هنری و ایجاد لذتِ خوانشی برای مخاطب است. به منظور اینکه این بحث را بهتر باز کنم، در ابتدا امر جنده‌گی را واکاوی می‌کنم:

بسیاری از روسپی‌ها رفتار عارفانه‌ای با شغل خود دارند، درواقع کارمندی هستند که هم لذت می‌دهند، هم از کاری که می‌کنند لذت می‌برند و این رفتار شباهت بسیاری با کار یک شاعر واقعی دارد. یک شاعر وقتی تازه و خلاق می‌نویسد بیشترین لذت را از کارش می‌برد و سپس با تولید متنی خواندنی لوازم لذت‌بری مخاطبش را مهیا می‌کند. شاعر خلاق عصیان‌گرست. او مخالف نظم جاری و نظام طبقاتی-کاپیتالیستی‌ست. روسپی‌ها نیز کارگران عصیان‌گری هستند که قوانین کار کاپیتالیستی را برنمی‌تابند و جای اینکه در مک‌دونالد ساعتی شش پوند حقوق بگیرند، در جایی مثل سوهو با ساعتی دویست پوند سرکار می‌روند. این یک رفتار انقلابی‌ست، اما بسیاری از انقلابی‌ها این انقلاب را درک نمی‌کنند. به‌طور مثال کمونیست‌های لندنی مدافع کارگران‌اند اما با اعمال تبعیض، کارگران جنسی را برنمی‌تابند. آن‌ها تن‌فروشی را ضد انسانی می‌دانند، در حالی که تمام کارگران و کارمندان تن و زمان خود را می‌فروشند. در این میان جنده‌ها فقط تیزهوش‌تراند. آن‌ها تن خود را ارزان نمی‌فروشند و قدر خود را بهتر و بیشتر از بقیه می‌دانند. این مسئله‌ای‌ست که رهبران حزب کارگر انگلیس نمی‌فهمند، آن‌ها می‌خواهند بساط جنده‌ها را جمع کنند تا از خشونت کاسته شود در حالی که غافل‌اند و نمی‌دانند فقط در سکس است که خشونت بدل به مهربانی و لذت می‌شود. خشونت انواع مختلفی دارد نباید به طور مطلق با آن مخالفت کرد.

آیا تا به حال به سکس اسب نر با مادیان توجه کردید؟ گویی مادیان زیر عمل جنسی خشن اسب نر در حال شکنجه است اما او عمیق‌ترین لذت دنیا را می‌برد و این می‌تواند پاسخی ضمنی باشد به آن‌هایی که در این روزها درباره‌ی تفاوت پورنوگرافی و اروتیسم می‌پرسند. در اروتیسم نوعی خشونت وجود دارد که اگر در پورنوگرافی باشد زیبا نیست.

اساسن جنگ زاییده‌ی فرهنگ ممانعت از هم‌آغوشی‌ست. هرگز نجات‌دهنده‌ای جز یک آغوش ناب در کار نبوده، در واقع تنها یک فرهنگ پیشرفته‌ی اروتیک قادر است صلح و ادبیات ناب تولید کند، وگرنه تمام قصیده‌سرایی‌ها درباره‌ی عشق و انسان که از راهی جز اروتیسم می‌گذرد جز منحرف کردن مسیر زندگی و لذت هیچ هدفی ندارد.

در واقع اگر عشقی با گفتگوی دو بدن آغاز نشود، طبیعی نیست. هنگامی که دو تن به هم نزدیک می‌شوند، بیابانی را

که در بین بوده ذوب می‌کنند و آنقدر می‌سوزند که حتا اگر چاه نفت باشی از پسِ تامین سوختش برنمی‌آیی. بنابراین بی‌جهت نیست که هر عشقی بعد از مدتی بدل به بی‌تفاوتی و کسالت و گاهی هم تنفر می‌شود.

عشق واقعی دشتی از هوس‌های بی‌توقف است، ما همه هوس‌رانیم اما هوس را برنمی‌تابیم! هوس‌بازیم اما وقتی می‌خواهیم کسی را تحقیر کنیم به او لقب «هوس‌باز» می‌دهیم! هوس نوعی علاقه‌ست، علاقه‌ی رسیدن به لحظه‌ی لذت، لذت هنری نیز نقطه‌ی اوج هرگونه لذتی‌ست. البته ارگاسم نیز بزرگترین لذت را به دست می‌دهد اما تفاوتش با لذت هنری، مثل تفاوت هنر پورن و هنر اروتیک است.

بهتر است همین جا تاکید کنم که من مخالف پورنوگرافی نیستم با این‌همه آن را برخوردار از عمق و لذت عمیق نمی‌دانم. هنر پورن هوس را تحریک می کند اما مخاطب را هرگز به لحظه‌ی لذت عمیق نمی‌رساند، دقیقن برعکس آنچه که در هنر و ادبیات اروتیک وجود دارد.

متاسفانه هنوز ادبیات‌چی‌های ایرانی درک درستی از اروتیسم ندارند. حتا ویکی‌پدیای فارسی شعر اروتیک را متنی تعریف کرده که هدفش برانگیختن شهوت است و کارش توصیف صحنه‌های عشق‌بازی‌ست و آن‌چنان که پیداست خانه از پای‌بست ویران است. مانده‌ام اگر بخواهند شعر پورن یا پورنوگرافی را تعریف کنند چه می‌گویند! آن‌ها مثل همه‌ی نویسنده‌ها و منتقدان ایرانی و عرب تعریف هنر پورن را جایگزین هنر یا شعر اروتیک کرده‌اند.

اساس فرق شعر اروتیک و شعر پورن در این است که شاعر اروتیست در وهله‌ی اول به هنر و حسیتی که وقت اجرای اثر خرج می‌کند توجه دارد و اگر تصویری از لختی بدست می‌دهد، نتیجه دریافت و شهود شاعرانه و نوعی ناگزیری هنری‌ست و اگر غیر از این رفتار کند مثل تمام شاعرها و نویسنده‌های ایرانی خود را سانسور کرده است.

پس اولین راه تفکیک شعر اروتیک و پورن، درجه شعریت آن‌ها، تکنیک‌ها و نوع خیال‌پردازی‌هایی‌ست که در آن‌ها به کار رفته است. به عنوان مثال شعر پورن مملو از خیال است اما شعر اروتیک تخیل‌محور و پر از حس‌آمیزی‌ست. در هردو ممکن است تصاویری از لختی ببینید اما در شعر پورن صرفن توصیف این لختی و درجه تحریک مخاطب مهم است، چرا که هدف شعر پورن تحریک جنسی مخاطب است اما در شعر اروتیک هدف اول تحریک قوه زیبایی‌شناسی هنری خواننده است و این هر دو با هم فرق‌ها دارند. شعر اروتیک نتیجه‌ی خواهش حسی و اشتیاق و عشق به بازی با تن است اما در شعر پورن همه چیز در کنشی سکسی خلاصه می‌شود و عشق و حسیت عاشقانه‌ای در کار نیست. البته منظورم این نیست که پورنوگرافی بد است یا نباید به سمتش رفت. من شخصن حداقل دو مجموعه شعر سراسر پورن منتشر کرده‌ام و مخالفتی با آن ندارم. غرض این است که با متن اروتیک مثل متن پورن برخورد نکنیم و بر تفاوت‌هایشان اشراف داشته باشیم.

برخی ادعا می‌کنند که عبدالرضایی ضداخلاق است و شعرش در خدمت مردم نیست. می‌گویند ادبیاتش فاسد است چرا که اغلب سکسی و اروتیک می‌نویسد و این را ضعف من می‌دانند. در حالی که خودشان درک درستی از شعریت ندارند و نمی‌فهمند که شاعر وقت نویسش جز سکس با صفحه‌ی سفید نمی‌کند، عده‌ای ریاکار و اخلاق‌پیشه که تعریف اخلاق را با ریاکاری این‌همان کرده‌اند، شعر و رمان عاشقانه می‌نویسند، اما حتا از آوردن کلمه بوسه در متن‌شان خودداری می‌کنند تا مبادا به اداره‌ی سانسور و اخلاق مردمی بربخورد! این‌ها مشتی ملایند که جز روضه کتابت نمی‌کنند و جز کتیبه‌ی مذهبی نمی‌نویسند. من یکی به شخصه از حافظ گرفته تا نیما و شاملو از همه بزرگان تاریخ ادبیات فارسی گریزانم چرا که حتی یک صفحه‌ی اروتیک ننوشته‌اند و اگر نوشتند جز برای تحقیر و تمسخر و فحاشی نبوده است، از این بابت اینان با حذف بخش مهمی از ادبیات، جز خیانت به ادبیات نکردند.

می‌گویند عبدالرضایی ذهنی منحرف دارد، در حالی که مسیر تاریخی ادبیات مدرن فارسی انحرافی و مذهبی بوده! کدام ادبیات مدرن؟! چپ و راست ندارد، ما هرگز جز ادبیات شیعی نداشتیم، جز مخفی‌کاری در ادبیات نکردیم،

هنوز هم از ریسک و خطر می‌ترسیم مبادا که به مردم بربخورد! در حالی که نویسش خلاق، عمل و کنشی سکسی‌ست، اگر می‌خواهید درست بنویسید، باید درست باشید و نباید به قضاوت مردم فکر کنید.

رویای سکسی یا ارگاسم متنی

اصولن هرکس که خواب می‌بیند، توانایی شاعری دارد، در واقع هرکس که خواب می‌بیند با کسی خوابیده واقعن در خواب با یکی می‌خوابد، همه‌چیزی در این زندگی از ساختار خواب تبعیت می‌کند کمااینکه خودِ زندگی خوابی‌ست که در بیداری می‌بینیم، ما حتا وقتی در بیداری با کسی می‌خوابیم برای لحظاتی خواب می‌بینیم که البته طول این لحظات را نمی‌توان با مقیاس زمان علمی یا خطی اندازه گرفت. در اصل همه‌ی ما وقت سکس لحظاتی را در فانتزی‌های‌مان طی می کنیم که طول زمانیِ متفاوتی با لحظات معمولی دارند و ذهن در این حالت سرعت زیادی پیدا کرده و مسیری را طی می‌کند که در حالت عادی گذشتن از آن زمان زیادی می‌برد. در واقع وقت ارگاسم، ذهن از قواعد زمان ذهنی پیروی می‌کند و باعث می‌شود این فاصله‌ی زیاد، در حداقل زمان ممکن طی شود. هنگام نویسش خلاق نیز همین اتفاق می‌افتد، با این تفاوت که وقتی شما با معشوق‌تان می‌خوابید، دقیقن در لحظات سرشار از ارگاسم و فانتزی، شبح دیگری را در آغوش می‌گیرید، همان شبحی که وقتی خواب می‌بینید با آن می‌خوابید. این شبح وقت نویسش شعر روی صفحه‌ی سفید دراز می‌کشد و محال است یک شاعر واقعی وقت نویسش یک شعر خلاق، بتواند او را شناسایی کند. این دو شبح هر دو یک نفراند یا هردو شبح، همزاد یکدیگراند، چه آن شبحی که در خواب سراغ هر کسی می‌آید و چه آن شبحی که مثل شیطان زیر قلم شاعر غلت می‌زند، یکی شما را به ارگاسم، و آن دیگری شاعر را به لحظه‌ی لذت هنری می‌رساند. به معنای دیگر، هر شاعر ژنی، به سکس با این شبح اعتیاد دارد و به همین دلیل اگر مدتی ننویسد، افسرده می‌شود. در واقع دلیل این‌که برخی شاعرها وقتی خلاقیت‌شان کم می‌شود یا نمی‌توانند بنویسند، انگیزه از دست می‌دهند و میل به خودکشی دارند فقدان حضور شبحی‌ست که وقت نویسش، مولف را از این دنیا جدا می‌کند و به جای دیگری می‌برد، همان جایی که وقت ارگاسم تجربه‌اش می‌کند، هیچ مولفی هرگز نمی‌تواند این بی‌نفسی و وصل شدن به ماهیت هستی را در لحظه خلق به درستی توضیح دهد. به عبارت دیگر، محل تخیل، جهان دیگری‌ست که شاعر ماکتی از آن را وقت نویسش در متن خلق می‌کند. هدف اصلی شاعر نومدرن، تولید فضای تازه‌ست، فضایی که با همین لذت متنی و عشق‌بازی با شبح متنی در ارتباط است. در واقع فضای جدید متنی همان ماکت دنیای دیگرست که در لحظه‌ی ارگاسم و بی‌نفسی اتفاق می‌افتد. از این رو هنگامی که یک شاعر اثر مهمی خلق می‌کند، خودش اولین کسی‌ست که از آن لذت می‌برد و به ارگاسم می‌رسد. این‌که روی گزاره‌ی «شاعری عشق‌بازی با صفحه‌ی سفید است» همیشه تاکید می‌کنم، مقصودم از صفحه‌ی سفید، همان بستر و تخت‌خواب متنی‌ست. به این معنا که وقت نوشتن هر شعر بزرگ، سکسی بزرگ نیز اتفاق می‌افتد.

خلاقیت و امر لذت‌بری

اساسن هرگونه خلقی، خالق را به لحظه‌ی لذت می‌رساند، مثلن وقتی با یکی می‌خوابید و به ارگاسم می‌رسید، لذتی بی‌مثال می‌برید چون نتیجه‌ی این ارگاسم خلق و تولد نوزاد است. شاعر هم وقتی خلق می‌کند همان لذت‌ها را می‌برد. شما در عشق‌بازی رفتار شاعرانه‌ی جسمی، و وقت نوشتن شعر عشق‌بازی کلامی دارید.

درواقع بُعد شهودی اروتیسم است که کارکردی به شدت هنری دارد و متن پورن فاقد این شهود متنی‌ست. به عبارت دیگر عمل سکس در شعر اروتیک حداقل کارکرد متنی را دارد و نقش محوری را در این‌گونه متون، شهود هنری ایفا

می‌کند. اروتیسم در شعر نوعی راه و رسم و استعاره‌ای از لذت هنری‌ست.

در این بین تخیل نیز پلی‌ست که عشق‌بازی را به نویسش شعر مربوط می‌کند. در واقع تخیل سلسله مراسم برگزار شده در شعر است که در آن شیوه و طرزی پیاده شده و با ایجاد ریتم در کلمات، زبان را بدل به استعاره می‌کند. اصولن شعر وجود دارد تا جهان اروتیک باشد. بسیاری اروتیسم را با عمل سکس اشتباه می‌گیرند. در حالی که اروتیسم ربط زیادی به رابطه‌ی جنسی ندارد، تولید مثل نقطه‌ی نهایی عمل جنسی‌ست در حالی که مقصد اروتیسم فقط لذت است. در واقع اشتیاق به لذت‌بری باعث می‌شود که تولید مثل به تعویق بیافتد. به همان‌گونه‌ای که تانترائیست‌ها استاد این تعلیق‌اند. به بیان دیگر تفاوت شعر پورن و شعر اروتیک همان فرقی‌ست که سکس معمولی با سکس در تانترا دارد. در سکس معمولی هر دو طرف فعالند و سعی می‌کنند هر چه سریع‌تر به قله یا ارگاسم برسند، در این سکس انرژی تولید نمی‌شود بلکه از دست می‌رود اما در سکس تانترایی هر دو طرف طوری عمل می‌کنند تا انرژی‌شان آزاد شود یعنی این‌که معمولن به ارگاسم نمی‌رسند یا تا حد ممکن آن را به تعویق می‌اندازند و این‌گونه مدت زمان ارگاسم را طولانی‌تر می‌کنند. در سکس تانترایی ما با دو عنصر توسعه‌ی بدنی و آزادسازی طرفیم و همین دو خصیصه اصلی شعر اروتیک است که جز در آزادی تولید نمی‌شود و غیر از انرژی آزاد محتوایی ندارد. ما در شعر اروتیک، با تداوم این ارگاسم، سعی می‌کنیم، طول مدت لذت هنری را به بی‌نهایت برسانیم و اثری به دست دهیم که ماندگاری بالایی داشته باشد. در سکس معمولی، لذت در خدمت تولید مثل است. اما در اروتیسم هیچ‌چیز جز لذت وجود ندارد و هدف فقط لذت‌بری‌ست. از این رو شاعر، یک روسپی متنی‌ست که قصد دارد همه را به لحظه‌ی لذت هنری برساند تا شاید از این طریق شعف را وارد زندگی کند.

تفاوت بین زبان معمول و زبان شعری هم مثل تفاوت عمل جنسی و رفتار اروتیک است، هدف زبان پیام‌رسانی‌ست یعنی زبان وسیله‌ی ارسال پیام است اما در زبان شعری، خصیصه پیام‌رسانی زبان، منحرف و مختل می‌شود. به عبارت دیگر، زبان عادی یا گفتار روی لب حرکتی به سوی گریز دارد یعنی فرار می‌کند تا منظور باقی بماند اما زبان شعری در متن رفتاری ایستایی دارد یعنی می‌ماند تا پیام دچار تعلیق شود. از این رو کار شعر پیام‌رسانی و ارائه مضمون نیست در حالی که هدف تمام شاعران سبک هندی مضمون‌سرایی بوده است. به عبارت دیگر زبان شعر نومدرن همان زبان روزمره‌ست اما چیزی با آن گفته می‌شود که ارتباطی با مفاهیم عامه‌پسند ندارد.

همان‌طور که می‌دانید تعداد روش‌ها و شیوه‌های رابطه‌ی جنسی از بیست تا تجاوز نمی‌کند. اما بی نهایت طریقه‌ی اروتیکی وجود دارد. یعنی با هر حرکت تخیل، ما با امری اروتیک مواجه می‌شویم چرا که اساس هنر را نمی‌توان طبقه‌بندی کرد.

ما در شعر آزاد بی‌نهایت فرم داریم چرا که شعر آزاد با اروتیسم و آزادی، و شعر کلاسیک با عمل جنسی پیوند دارد. سکس حیوانات تانترایی نیست چون تنوع ندارد و اساس حیوان سکس می‌کند تا تولید مثل داشته باشد. گونه‌های مختلف حیوانی معمولن مثل هم سکس نمی‌کنند اما سکس حیواناتی که از یک نوع‌اند هیچ تفاوتی با هم ندارد و در عمل جنسی رفتاری تکراری دارند. تمام اسب‌ها یک جور با هم آمیزش دارند و محال است هرگز شیوه عوض کنند، زنبورها نیز اگرچه مثل اسب‌ها سکس نمی‌کنند اما مدام یک جور با هم نزدیکی می‌کنند از این جهت کردارشان اروتیک نیست چون توجهی به تنوع طرز و شیوه ندارند و تنوع در اجرا یکی از خصیصه‌های مهم شعر اروتیک است.

خلاصه این‌که نهایت اروتیسم، طبیعی کردن سکس و همسان کردن آن با دیگر کردارها و رفتار زیستی و انسانی‌ست. اگرچه بدون جنسیت نیز هیچ جامعه‌ای وجود نخواهد داشت چرا که دیگر تولید مثلی در کار نخواهد بود. از این نظر هم اثر پورن و هم هنر اروتیک باید وجود داشته باشند اما نباید با هر دو نوع برخوردی یکسان داشته باشیم.

دانش مرکزی، رهیافتی به سوی تمدن

هرتمدنی یک دانش مرکزی دارد که به دانش‌های دیگر شکل و چارچوب می‌دهد، در تمدن ایران باستان، حکمت، نقش این دانش مرکزی را داشت. در تمدن رومی و یونانی هم فلسفه این نقش را ایفا می‌کرد. این‌که من در تمام این سال‌ها روی حکمت ایرانی تاکید می کنم، بی‌دلیل نیست.
هر تمدنی زمانی می‌تواند خودش را احیا کند که این چارچوب معرفتی و علمی را داشته باشد تا بتواند چارچوب مفهومی حاکم را شکل دهد و سپس برآیند این دو دانش مرکزی، بدل به «چارچوب کنشی» بشود. چرا که فقط این چارچوب کنشی‌ست که می‌تواند تدبیر و عقلانیت را حاکم کند. وگرنه نتیجه، همین اوضاع نابسامانی‌ست که در حال حاضر شاهد آن هستیم. قصد سرزنش تمدن‌ستیزی ایرانی‌ها و عزیز جلوه دادن تمدن غربی را ندارم. چراکه آن‌ها نیز از سمت دیگر بام افتاده‌اند. مثلن پست‌مدرنیسم غربی بر لفظ استوار است، در حالی که تمدن آینده را بنیان‌های فکری و اساسن معنایی تشکیل می‌دهد.
این سیالیت فرهنگی که در حال حاضر در دنیا شاهد هستیم و رسانه‌ها، آن را کارگردانی می‌کنند، جز دامن زدن به اغتشاش فکری، هدف دیگری را دنبال نمی‌کند. متاسفانه فلسفه‌ی غرب به تبعیت از پست‌مدرنیسم، برای توجیه این وضعیت جدید، پناه به الفاظ و اصالت نشانه برده که نتیجه‌ی آن، سطحی‌سازی معنا و محدود کردن آن به لفظ است. اساسن پست‌مدرنیسم رویکردی افراطی به اصالت لفظ دارد و با طرح زبان-خدایی هنوز معنای عمیق و تازه به دست نداده است. متاسفانه از همین شکاف و خلا فکری، سرمایه‌داری دارد بیشترین بهره را می‌برد. در واقع حتی تکثرگراییِ معناییِ مورد نظر پست‌مدرنیسم به چیزی جز رویکردش به چندواژگانی و تکثرگرایی لفظی منجر نشده است. اگرعمیق تامل کنید می‌بینید اغلب فیلسوف‌های پست‌مدرنیسم به جز فوکو، دلوز و معدودی دیگر، معنا را به لفظ تقلیل داده و همین اشتباه بزرگ، آبشخور کاپیتالیزم شده است. طوری که در حال حاضر رویکردهای نهیلیستی تنها تاویلی که از جهان دارند نه بر «نمی‌دانم»، بلکه بر "بی‌معنایی" استوار است.
ده سالی می‌شود که توجه ویژه‌ای به حکمت هندی دارم، در واقع اصالت معنا در حکمت هندی، در عین حال که مزایای اصالت لفظ را دارد، مشکلات آن را ندارد و محوریت معنا را نه به لفظ، بلکه به شهود داده است و از آنجایی که معنا و شهود، رابطه‌ی نزدیکی دارند، لفظ و سطح در حاشیه قرار می‌گیرد. یک روشنفکر هندی غمگین نیست، بلکه اندوهگین است و هنوز می‌تواند فکر بسازد چرا که اندوه، عمق دارد و تفکر هم در عمیق اتفاق می‌افتد. اصالت معنا در حکمت هندی، با متحد کردن دانش‌های بشری، ساختاری معرفتی را وارد لابیرنت‌های ذهن می‌کند و به آن عمق می‌دهد و در جهت زیست فرهنگ‌های انسان به کار می‌برد و هرگز به نفی دیگر فرهنگ‌ها نمی‌پردازد، بلکه با آن‌ها در تعامل است.
هر فرهنگی اگر پرسنده باشد و مدام خود را بسط دهد، بعد از مدتی بدل به تمدن می‌شود. اگر تمدنی پرسش‌گر نباشد، طعمه‌ی سنت می‌شود و رفته رفته از یاد می‌رود و این همان بلایی‌ست که بر سر تمدن ایران آمده یعنی بعد از ورود اسلام، فکر قدغن شد، پرسش ممنوع شد و معنا از دست رفت و حالا چیزی جز لفظ و مشتی تحریف برجای

نمانده، یعنی ما در حال حاضر نه وارث یک تمدن، بلکه وارث یک دروغ بزرگ هستیم، دروغ سنت! چرا که سیزده قرن است، اگر سوال کنیم و به فکر و به حقیقت، به حق برسیم، مثل حلاج سرمان بالای دار می رود.

نقش زبان در تغییر فرهنگ

رادیکالیسم و آوانگاردیسم فرهنگی دیگر فقط در درون و مفهوم اثر اتفاق نمی‌افتد، بلکه رویه و زبان اثر نیز باید رادیکال و آوانگارد باشد. اگر زبان نباشد بیشتر ارتباطات انسانی دچار اختلال می‌شود. در واقع می‌توان با کمترین نشانه‌ی زبانی، بیشترین مبادله‌ی معنا را داشت و همین امر، تاریخ زبان و تفکر را تشکیل می‌دهد. بدون نظام معنایی، هیچ دانشی را نمی‌توان تصور کرد، هر دانشی، یک نظام معنایی‌ست که به صورت یک نظام نشانه‌ای می‌شناسیمش. اساسن هرگونه تکامل دانشی، رابطه مستقیم با نظام معنایی و سپس با نظام نشانه‌ای دارد.

تنوع دانش‌های متفاوت و متنوع جهانی، تابعی از تنوع زبانی و نشانه‌ای‌ست، مثل تفاوتی که دانش‌های پزشکی در مناطق مختلف دنیا با هم دارند. بدون این‌که به چگونگی شکل‌گیری ادبیات سیاسی بپردازم، می‌خواهم به نقش زیربنایی زبان در دیدمان‌های سیاسی بپردازم. اساسن ایدئولوژی و زبان همیشه رابطه‌ی نزدیکی باهم داشتند و دارند. ایدئولوژی با ایجاد یک جهان‌بینی، نوعی نظام معنایی پدید می‌آورد و نظام نشانه‌ای خاص خود را تعریف می‌کند، مثلن در طول تاریخ بشری، دین به عنوان نوعی ایدئولوژی باعث بسط و گسترش زبان شده و در کنار هر دینی، زبانی معرفی شده است. مثل زبان عبری و یهودیت یا زبان لاتین و مسیحیت، زبان عربی و اسلام، زبان سانسکریت و هندوئیسم، زبان چینی و بودایی و... ترکیب زبان و ایدئولوژی همیشه در طول تاریخ، هویت را به دست داده است. یعنی چیزی که ساختار درونی یک فرهنگ را شکل می‌دهد و باعث تفاوت‌های فرهنگی می‌شود. همین ترکیب زبان و ایدئولوژی‌ست که در نهایت، نظام معنایی آن زبان یا فرهنگ را می‌سازد.

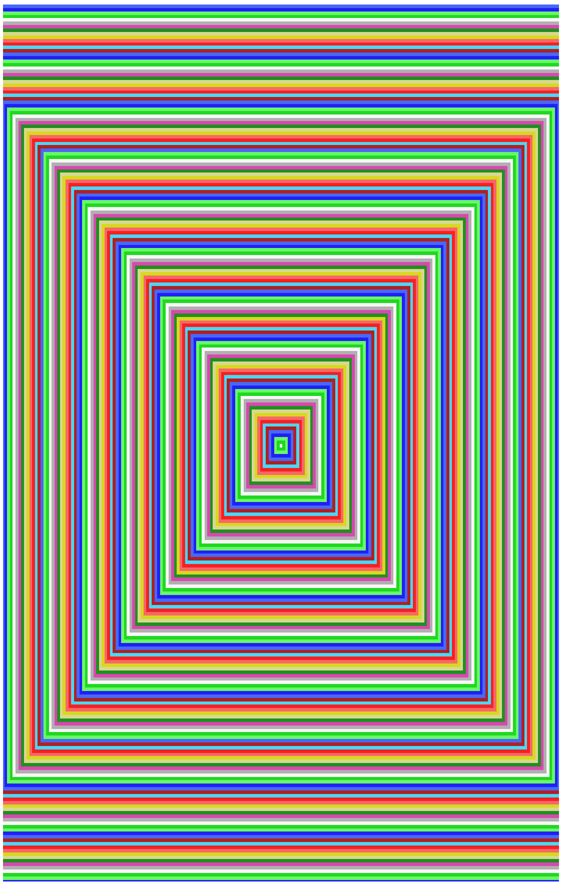
زبان گفتاری و شفاهی، وجه متغیر هر زبانی‌ست و زبان نوشتاری هم صورت ثابت آن زبان محسوب می‌شود. جدالی هم که بین ثبات زبانی و تغییر زبانی وجود دارد، باعث تنوع فرهنگ بشری می‌شود. اساسن فرهنگ‌های تازه، تغییر زبان شفاهی را موکد می‌کنند و فرهنگ‌های کهن، برای وجه نوشتاری زبان اهمیت قائل هستند، چرا که تغییر و ثبات فرهنگی، براساس تغییر و ثبات زبانی رخ می‌دهد و در نظر گرفتن این نکته برای یک شاعر و متفکر یا کسی که کار شعوری می‌کند بسیار حائز اهمیت است. این‌که چرا زبان و تازگی زبانی در شعر مهم است و چرا یک شاعر نومدرن باید رفتاری هم‌زمانی با زبان داشته باشد تنها دلیل استتیکی ندارد. این‌که در زبان انگلیسی، اینقدر به اسلم پوئتری و ترانه‌های رپ توجه می‌کنند، بخاطر این است که آن‌ها چون مخاطب انبوه دارند، در تغییر زبان شفاهی و فرهنگ عامه نقش مهمی را ایفا می‌کنند. به همین نسبت، یک شاعر واقعی با خلق زبانی تازه در فرهنگ روشنفکری دست می‌برد و آن را تغییر می‌دهد، چرا رسانه‌های انگلیسی زبان جهان این‌چنین روی گفتار تاکید دارند و مدام زبان‌شان را نو می‌کنند یا مدام در صورت زبان‌شان دست می‌برند و در رسانه‌ها تبلیغ می‌کنند؟ چون رفتار هم‌زمانی را با زبان به رفتار در زمانی ترجیح می‌دهند و می‌دانند که تنها از این طریق است که می‌توانند باعث نوزایی فرهنگی و فکری بشوند. این‌که بعد از دهه هفتاد، اتاق‌های فکر جمهوری اسلامی این چنین بر سادگی زبانی تاکید دارند و رسانه‌های دولتی مدام از دگردیسی زبانی پرهیز می‌کنند، به این دلیل است که آن‌ها به این مسئله که کار زبانی و تغییر زبانی باعث تغییر فرهنگ مسلط و انهدام زبان سلطه و در نهایت سنت می‌شود، کاملن واقف هستند. بی‌جهت نیست که مطبوعات ایران و رسانه‌های حکومتی این‌چنین بسیج شده‌اند تا نویسنده و شاعر زبان‌محور در برج عاجش بمیرد و نسل جوان حتا اسم‌شان را هم نشنوند.

واکنش زبان، به زبان قدرت

چگونه می‌توان از طریق زبان، با زبان قدرت مقابله کرد؟ پاسخ من، فکرپردازی و تاکید بر خرد شعری‌ست. شاعری فقط کار با کلمه نیست. پیش‌تر در بحث بازی زبانی اشاره کردم که همه‌چیز بازی زبانی‌ست. پس این زبان است که فکر را تولید می‌کند و می‌توان در عرصه‌ی متن، از طریق زبان، به عرصه‌ی تفکر رسید. برای این‌که بحث ملموس‌تر شود شما را به شعر آخرم «شکست برجام» ارجاع می‌دهم؛ در این کار اگر نمی‌نوشتم «مک دونالد ترامپ»، هرگز به کاپیتالیسم نمی‌رسیدم. چنین برخوردی را پیش‌تر در شعرهای ژورنالیستی داشتیم، در چنین آثاری بیشتر به اتفاقات سیاسی روز توجه داشتند و همه چیز نه در زبان متن بلکه در بیرون شعر اتفاق می‌افتاد چون به زبان خاص این جور شعرها توجهی نداشتند، زبان‌شان مستقیم بود که اصطلاحن به نام «زبان پورن» می‌شناسیم. منظورم اینجا از پورن، شعر سکسی نیست، بلکه زبانی فاش و مستقیم است. می‌خواهم بگویم یک جور زبان اندیشی منجر به نویسش شعر شکست برجام شده و اینجا دونالد ترامپ نیز مثل مک دونالد کالایی کاپیتالیستی‌ست و شعر از این طریق شی گشته‌گی انسان کاپیتالیستی را موکد می‌کند. این برخورد را در کتاب «جمهوری اسپاگتی» می‌بینید یا توی شعرهای کتاب «اروتیکا» در جایی که زبان خودش را رو می‌کند، نتیجه وجه شورشی و دیونیزوسی زبان است که آنجا شرّ و شور خودش را لخت می‌کند و تنانگی و حکمت بدن است که وارد حیطه‌ی متن می‌شود. اساسن درون متن در شعرهای این دو کتاب، یا نوع سوژه‌هایی که در این هر دو کتاب وجود دارد، در شعر معاصر فارسی نیست. متاسفانه مجموعه شعری مثل اروتیکا در ادبیات فارسی وجود ندارد چون شاعر ایرانی وجودش را ندارد که در خانه‌ای شیشه‌ای زندگی کند و در میدان صفحه خودش را لخت کند، در واقع شعر معاصر فارسی را ریاکاری می‌نویسد نه خلاقیت، نه تفکر شعری، شاعر ظاهرن نونویس ایرانی هنوز نمی‌داند که آوانگاردیسم تنها جابجایی ارکان جمله با توجه به سیستم جانشینی و هم‌نشینی زبان نیست. متاسفانه شعر فارسی فکر نمی‌کند، حتا پشت فضای تازه‌ای که در متن‌ها گاهی بطور اتفاقی تولید می‌شود فکر وجود ندارد، تم و موتیف مقیدی که سرتاسر متن را فرا بگیرد وجود ندارد. خیلی‌ها هنوز نمی‌دانند که استفاده از تکنیک چندواژگانی باید منجر به چندمعنایی شود نه بی‌معنایی! چرا که اساسن در شعر چیزی به اسم بی‌معنایی نداریم. آن‌هایی که ادعا می‌کنند شعرشان معنا ندارد هنوز معنای معنا را نمی‌دانند.

تفکر شعری چیست؟ آن چیزی که فرهنگ متنی را پدید بیاورد و سبب کنش متنی علیه ثبات و پایداری زبان شود. باید در زبان دست برد و این دست بردن در زبان بدون حیله ممکن نیست. باید انگیزه و تخیل را در آن دخیل کرد، نمی‌توان بدون نقشه و پلان با زبان روبرو شد، زبان زن است. خیلی‌ها در شعرشان کار زبانی نمی‌کنند بلکه به زبان تجاوز می‌کنند. در بسیاری از شعرهایِ یکی مثل براهنی، زبان یک جسد است و شاعر هر کاری که بخواهد با زبان می‌کند بدون آنکه به زیبایی برسد، زبان زن است، باید پا بدهد، تا دلش را بدست نیاوری فقط می‌توانی به آن تجاوز کنی و عشقبازی با یک جسد کار یک شاعر واقعی نیست. کار زبانی بزک کردن زبان نیست، بلکه برخورد و گفتگو با زبان است، زمانی هم می‌توانید وارد این گفتگو شوید که زبان بدل به عشق شود، انگار که دارید با معشوق خود گفتگو می‌کنید. برای این‌که در زبان قدرت ایجاد اختلال کنی باید به قدرت زبان مسلح باشی. قدرت زبان ربطی به مهارت در بزک کردن زبان ندارد. اشراف بر قدرت زبان وقتی حاصل می‌شود که از قدرت تفکر برخوردار باشید یعنی دامنه‌ی مطالعات و داده‌هاتان وسیع و گسترده باشد.

سرعت سطر



ارزش شعریِ هر متنی با توجه به درجه‌ی حسیت آن تعریف می‌شود. وقتی کلمه در شعر بار عاطفی پیدا می‌کند، از نوعی موزیک درونی برخوردار می‌شود که با یک جور هارمونی همراه است. حال اگر بخواهیم این هارمونی ایجاد شده را نشان بدهیم باید نوع هجاچینی در نظام سطرها را با توجه به تقطیع عروضی ترسیم کنیم. پس اول ناگزیریم تعریف‌هایی را که عروض از هجاها ارائه می‌دهد، یادآوری کنیم، ما در عروض سه نوع هجا داریم، هجای کوتاه (تک‌حرفی)، هجای بلند (دو حرفی) و هجای کشیده (سه‌حرفی) که مدت زمان تلفظشان به ترتیب از هجای کوتاه تا کشیده افزایش می‌یابد و سرعت سطرهای هر شعری رابطه ی مستقیم دارد با نوع چینشِ همین هجاهای متفاوت. در واقع این روش تازه‌ای‌ست که ویژه‌ی کارگاه‌های شعر سپید من است و فقط آن‌ها که در کارگاه‌های شعرم شرکت کرده‌اند به این شیوه اشراف دارند و با الهام‌گیری از فرمول ساده‌ای در فیزیک پایه به دست آمده و از این طریق می‌توانیم به اجرای موزیک متنی هر شعری با توجه به فضای اثر بپردازیم.

V=d/t، V نماد سرعت، d نماد فاصله و t این‌جا علامت زمان است.

فرمول بالا به این معناست که در یک فاصله‌ی معین d، افزایش زمان مسیر طی شده t، به معنای کاهش سرعت است و از این رو مولفه‌ی سرعت با زمان رابطه‌ی عکس دارد.

حال به منظور ایجاد این‌همانی بین فرمول فوق و مبحث سرعت سطر در شعر، طول سطر را معادل d، سرعت سطر را v و مدت زمانی را که هر کدام از هجاها تلفظ می‌شوند معادل t قرار می‌دهیم.

به عنوان مثال وقتی می‌گوییم: «علی» ، از روی «ع» به سرعت گذر می‌کنیم چرا که «ع» تک‌حرفی وهجای کوتاه محسوب می‌شود. و روی «لی» مکث بیشتری داریم چرا که «لی» هجای دو حرفی‌ست و هجای بلند محسوب می‌شود.

یا وقتی می‌گوییم: «عباس»، روی «باس» مدت زمان تلفظ بیشتر است چرا که «باس» سه‌حرفی و هجای کشیده محسوب می‌شود و مدت زمانی که طول می‌کشد تا این هجا تلفظ شود دارای اهمیت زیادی‌ست چرا که همین موضوع، با توجه به فرمول فوق، سرعت سطر را مشخص می‌کند، یعنی در یک طول سطر ثابت، با توجه به نوع هجاچینی‌ها و نحوه‌ی ترکیب آن‌ها، اگر مدت زمان تلفظ افزایش یابد (استفاده‌ی بیشتر از هجاهای بلند و کشیده)، به طبع آن سرعت سطر کاهش یافته و اگر مدت زمان تلفظ هجاها کاهش یابد (استفاده‌ی بیشتر از هجای کوتاه) سرعت سطر در خوانش افزایش می‌یابد و ریتم خوانش شعر تندتر می‌شود. این را در شعر کلاسیک نیز داریم مثلن مولوی غزل‌های پرشور خود را در وزن دوری مفتعلن نوشته که در هر مصرع آن دو هجای بلند و دو هجای کوتاه، پشت سر هم می‌آیند، یا شاهنامه که با وزن دوری فعولن نوشته شده و از شور کمتری نسبت به برخی غزل‌های مولوی برخوردار

است بعد از هر دو هجای بلند، یک هجای کوتاه می‌آید. منظورم این است که هر چه تعداد هجاهای کوتاه کمتر شود مدت زمان خوانش سطر مربوطه بیشتر شده و سرعت سطر کاهش می‌یابد. به عنوان مثال اگر در یکی از سطرهای شعری سپید، هفت هجای بلند را کنار یکدیگر در یک سطر بچینیم، به دلیل نداشتن ریتم مناسب، سرعت سطر هنگام خوانش چنان کاهش می‌یابد که عملن سطر دچار سکته شده و نمی‌توان آن را با هارمونیِ مناسب مورد خوانش قرار داد. باید توجه داشت که هجای کوتاه (به عنوان المان افزایش‌دهنده‌ی سرعت سطر) جلوبرنده‌ی سطر است.
بسیاری از مواقع، از لحاظ موسیقایی، استفاده درست از حروف اضافه بسیار مهم است و شاعر می‌تواند آن‌ها را از لحاظ خوانشی جای هجای بلند یا کوتاه بیاورد، یعنی در بعضی مواقع، اگر حرف اضافه هجای بلند باشد، در هنگام بیان گفتاری و خوانش، می‌تواند بدل به هجای کوتاه بشود و از این طریق سرعت سطر افزایش یابد. به عنوان مثال، وقتی می‌نویسیم: «از خانه»، بیان گفتاری با صورت نوشتاری یکسان است و تفاوتی ندارند اما وقتی می‌نویسیم: «از این‌جا»، در بیان گفتاری: «ازینجا» نیز می‌تواند خوانده شود و «از» که هجای بلند محسوب می‌شود، هنگام خوانش بدل به هجای کوتاه شده سرعت خوانش را افزایش می‌دهد.
برای این‌که به درک ملموسی از این بحث برسیم سرعت سطر را در شعر «رو کم کنی» از کتاب «من در خطرناک زندگی می‌کردم»، انتخاب کرده بررسی می‌کنیم.

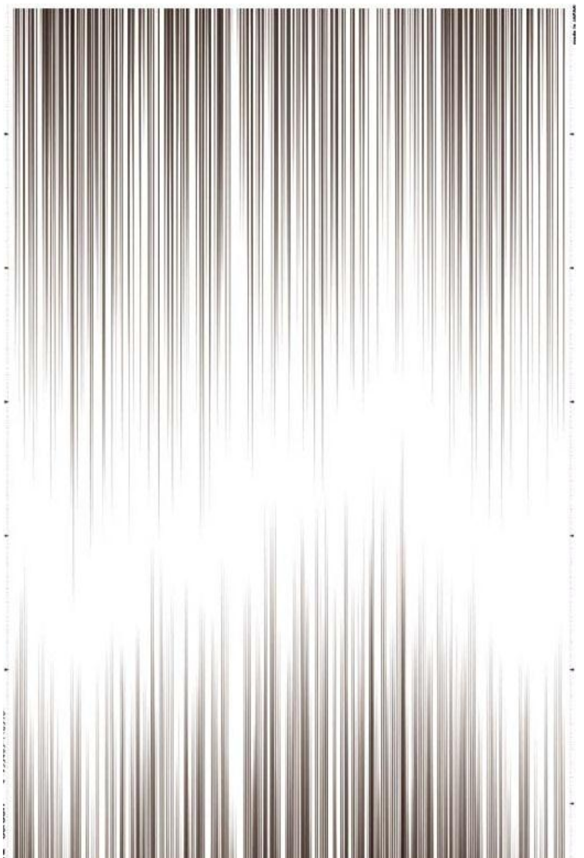
برای من از ازدحامِ از که گذشتم
از اذیت آغاز شد
با تو که تنهایی کرد
از تو پر از عزیزم شد
برای من از...
از برای من...
من برای از... از سرِ درِ تا دوباره از تا به از به از رفتیم
و دربدر تا سرِ یکی از اهالیِ در دوباره برگشتیم
به هر که هرچی از میانِ ازها به جمعِ تاها رفت
از این و آن و همین‌ترین تا سرِ درِ دربدرترین در که در
دری رفته شد ددر
از تو از تو پرسیدیم
اگر که قول تویی پس چرا قبول منم!؟
و از قبیلِ قبول فراری‌ام
دوباره آری‌ام؟
از قبلِ من قبول! من قبلِ کی؟
پیش از من این ازِ پیشِ من پیشِ که بود
که هی پیش می‌رود پیش می‌رود تا...
پیش از من کسی پیشِ من بود
که از پیشِ من کمی پیش از من رفت

همان‌طور که می‌بینید؛ در شعر «رو کم کنی»، تنها زبان است که به شکلی سیال نقش ایفا می‌کند و در هر سطر اجرای تازه‌ای از همان کلماتی صورت گرفته که در سطر قبل اجرای دیگری داشتند. درواقع هربار به حروف اضافه و همچنین بعضی کلمات مثل «پیش»، پتانسیل معنایی تازه‌ای ملحق شده که با سرعت سطر حاصل از این تغییر معنایی، این‌همانی دارد. به عبارت دیگر فضای معنایی شعر با هارمونی و موزیک درونی کلمات هنگام خوانش شعر که حاصل از سرعت سطر مناسب است، این‌همانی ایجاد کرده است و این محصول دست‌کاری در معماری زبان و هجاچینی است.
همان‌طور که پیشتر نیز اشاره شد نقش حروف اضافه در شعر بسیار مهم است چرا که معمولن تک‌هجایی هستند و شاعر می‌تواند از حروف اضافه به‌گونه‌ای استفاده کند که در بیان گفتاری، گاهی هجای کوتاه و گاه هجای بلند خوانده شود. در شعر بالا استفاده از حروف اضافه باعث شده سرعت سطرهای شعری به گونه ای حسی و آوایی تنظیم شود.
بعد از درک این تکنیک مهم، نباید برای ریتم تند دادن به خوانش شعر، از هجاهای کوتاه بیشتری استفاده کنید بلکه باید توجه داشته باشید که سرعت سطر را با توجه به فضای معنایی اثر تنظیم کنید. به عنوان مثال اگر فضای شعر

اندوهناک و ایستایی‌ست، می‌توان تعداد هجاهای بلند را زیادتر کرد. یعنی برخلاف عروض در شعر کلاسیک که مجبوریم براساس یک وزن تمام بیت‌ها را بسازیم بدون این‌که به میزان تأثر حسی و معنایی آن‌ها توجه داشته باشیم در شعر آزاد می‌توانیم مدام در لحن و موزیک سطر دست برده، آن را با توجه به فضایی که هر سطر در ذهن مخاطب می‌سازد تغییر دهیم. اساسن یکی از دلایل مهم عدم باورپذیری شعر کلاسیک همین سرعت یکسان سطرهاست. مثلن سطر سطر شاهنامه فردوسی از وزن دوری فعولن تبعیت می‌کند و همین باعث شده که رستم، سهراب، تهمینه، افراسیاب، رخش و ... همه و همه یک جور حرف بزنند، در واقع خودِ فردوسی‌ست که در نهایت دیکتاتوری به جای همه این‌ها حرف می‌زند و از این لحاظ شاهکار بزرگ ادبیات فارسی از حقیقتی یکه تبعیت می‌کند که جز حقیقت فردوسی نیست. در این باره من در سال ۸۱ طی گفتگوی مفصلی که با ملیحه تیره‌گل داشتم و اخیرن دوباره در کتاب «من با قبول مخالفم» منتشر شده، توضیح داده‌ام و برای این‌که با تعریف من از شعرهای چندصدایی و چندفرمی آشنا شوید پیشنهاد می‌کنم حتمن این گفتگو را بخوانید. خلاصه این‌که یک شاعر حرفه‌ای و متفکر، همیشه به هجاچینی و سرعت سطر در شعرش توجه دارد و حتا در اجرا و پرفورمنس نیز جای سکوت و تسکین را نیز در آن لحاظ می‌کند. در واقع این مکث و سرعت به موقع در موزیک خوانشی‌ست که ایجاد لذت هنری می‌کند چرا که به تناسب احساسات، سرعت خوانش کم و زیاد می‌شود.

اساسن سرعت سطر ریاضیات هجاهاست، چگونگی هجاچینی در سطر برای تنظیم نوع خوانش شعر است. به عبارت دیگر، همان‌طور که در متن شعر نشانه‌گذاری می‌کنیم و از ارتباط معنایی نشانه‌ها به ساختار معنایی می‌رسیم، نوع چینش نشانه‌ها از لحاظ معنایی باید با چینش هجاها ارتباط داشته باشد و مثل اغلب شعرهای شاعران کهنسال معاصر نباشد که از ریتم‌های تند در شعری که فضایی اندوهناک دارند استفاده می‌کنند. مثلن علی باباچاهی شعری دارد بنام «مرگ چرا قهوه‌ای‌ست» که در آن از ریتمی شاد در شعری که موضوع آن مرگ است استفاده شده و همین نشانگر فقر تئوریک شاعر و بی‌بضاعتیِ نظری اوست. می‌خواهم تاکید کنم بسیار مهم است که صوت و صدای شعر با فضای معنایی اثر این‌همانی داشته باشد.

اصولن فرق بین فرم در یک شعر سپید خلاق با قالب در شعر کلاسیک این است که فرم هر شعر قدرتمندی فقط یک‌بار اتفاق می‌افتد و ما به نسبت هر شعر سپید موفقی فرمی مختص آن داریم که دیگر در هیچ شعری تکرار نمی‌شود و اگر مورد تقلید قرار گیرد هرگز به شعری موفق منجر نمی‌شود و این برخلاف غزل است که قالب آن دائمن در حال تکرار است. حالا برای این‌که به تنوع فرمی در شعر سپید برسید باید بر بحث هارمونی و سرعت سطر، اشراف کامل داشته باشید و طرز اجرای آن را یاد بگیرید تا بتوانید هارمونی را بیان کرده و با توجه به فرم شعر به اجرا برسانید.



شهود

دسته‌ای از مفاهیم، تعریف خاصی ندارند و معنای آن‌ها در قالب‌های مختلف، نیاز به بررسی و کشف دارد. شهود از این دسته است. شهود در معنای لغوی، بر مشاهده کردن، به عینیت رسیدن و ظاهر کردن دلالت می‌کند و در شناخت شناسی کلاسیک به دو دسته تقسیم می‌شود.

هر کشفی که از طریق دانش شخصی و نتیجه‌گیری در محیط تخیل به دست آمده باشد، «شهود حصولی» یا «علم حصولی» نامیده می‌شود. شهود حصولی همان برداشتی‌ست که از علوم اکتسابی، خرد و داده‌های ذهنی به دست آمده باشد. بخش دیگری از شهود، تحت عنوان «شهود حضوری» شناخته می‌شود. شهود حضوری، که غالبن به سلوک عرفانی مربوط است، همان حالتی‌ست که تحت عنوان «اشراق» در پیامبران، عرفا و متصوفه مشاهده می‌شود.

شهود حضوری یعنی مشاهده‌ی حالت یا صحنه‌ای خاص در یک لحظه، بدون هیچ واسطه‌ی مادی. اکثر بیماران شیزوفرن، حالات روانی خود را به اشتباه شهود حضوری قلمداد می‌کنند، مانند اغلب پیامبران و عرفا که در حالت «جذبه» (نوعی استغراق معنوی که درعلوم دینی«وحی» نامیده می‌شود) خواه در بیداری و با چشمان باز و خواه در بیداری با چشمان بسته؛ تصاویر، مناظر، اصوات و کلماتی را مشاهده می‌کردند و پس از مرتبط ساختن آن‌ها به منابع الوهیت، به تأویل‌ها و تعابیر عرفانی و بعضن فلسفی می‌پرداختند.

این درحالی‌ست که مشاهده‌ی چنین تصاویری محدود به پیامبران و انسان‌های خاص نیست؛ بلکه هر شخصی با تمرین و تمرکز، به «شهود حضوری» خواهد رسید:

تصور کنید در اتاقی دراز کشیده و چشمانتان را به اندازه‌ی فاصله‌ی دومژه، باز نگه داشته‌اید. به تدریج، نوری که از روزنه‌ی میان مژه‌ها وارد چشم می‌شود، به کمک تخیل، موجب خلق تصاویری مقابل چشم شما خواهد شد. "می‌خواهم بگویم که در حدِفاصل پلک‌های شما جهانی میکروسکوپیک وجود دارد. تصاویر مقابل شما در این حالت، بخشی از همین جهان میکروسکوپ هستند. بسیاری از افراد همواره تلاش کرده‌اند تا براساس دانش و اطلاعات خود، تعریفی برای این‌گونه مشاهدات ارائه کنند و حتا عده‌ای هم، آن را به موجودات ماورا الطبیعه (جن و انس) ربط می‌دهند.

این درحالی‌ست که موضع حقیقی ما در مقابل چنین مباحثی، «نمی‌دانم» است. جهان و کائنات همواره برای ما یک «نمی‌دانم بزرگ» است؛ هزاران پدیده‌ی غیرقابل توضیح در جهان وجود دارد که این دست مشاهدات نیز، نمونه‌ای از آن‌هاست. حواس انسان در محدوده‌ی خاصی عمل می‌کنند، گوش‌های ما فرکانس‌های خارج از محدوده‌ی خود را نمی‌شنود و چشم ما، تنها توانایی دیدن چیزهایی را دارد که حضور مادی داشته باشند. به این ترتیب، هر لحظه

امکان حضور چیزی در کنار ما وجود دارد که مشاهده‌ی آن از توان بینایی ما خارج است.
مشاهده‌ی تصاویر ناگهانی یا در واقع رسیدن به شهود حضوری، در نگاه عرفا مشاهده‌ی «معبود» یا به اصطلاح، پرده کشیدن از رخ دوست قلمداد می‌شود.
شهود حضوری اما در حقیقت، معرفتی ناشی از قلب است که به وسیله تصفیه روح، سیر و سلوک از راه تجربه و احساس و بدون نیاز به علوم دریافتی به وجود می‌آید. شهود در معنای حقیقی خود زمانی خلق می‌شود که هردو نوع حصولی و حضوری آن، در یک آن و درکنارهم اتفاق افتاده باشند.
شهود در شعر، به واسطه‌ی پرواز خیال شاعرانه اتفاق می‌افتد که تاثیر آن در اثر شاعر منعکس می‌شود. رسیدن به شهود حقیقی، کاری‌ست که کم‌تر کسی توانایی درک و تحقق آن را داراست، به همین جهت است که شاعر، از عامه‌ی مردم فاصله‌ی زیادی دارد.
در این میان، فیلسوفی مانند دکارت مسئله‌ای را تحت عنوان «شهود عقلانی» مطرح می‌کند که از طریق حصولی به دست می آید. دکارت معتقد است که شهود عقلانی به معنای «بداهت عقلی» است، یعنی در آن ابداع وجود دارد و خلاقیت عامل دیگری‌ست که وجود آن برای دست‌یابی به شهود عقلانی، نیاز است. به اعتقاد او، عقل باید «معلوم» را به شهود برساند، که این دیدگاه را امروزه، «علم بدیهی» می‌نامند. علم بدیهی آن چیزی را شامل می‌شود که با توجه به داده‌های قبلی معلوم و آشکار است و بتوان به وسیله‌ی آن معلوم، به حالت‌های عینی رسید؛ یعنی رسیدن از «معلوم ذهنی» به «شهود عینی»، شهودی که همه چیز را بدیهی می‌داند، مانند مشاهده‌ی معبود که ناممکن بودن آن، امری بدیهی‌ست.
بنابراین، همه‌ی داده‌هایی که در ذهن وجود دارند سبب ساخت عینیتی می‌شوند که به آن «شهود» گفته می‌شود. عینیت درحالت معمول، زمانی اتفاق می افتد که بتوان حضور شی‌ای را از طریق ادراک حسی (بویایی، بینایی، لامسه و ...) درک کرد، شهود زمانی اتفاق می‌افتد که انسان، بدون دخالت ادراک حسی خود، شی‌ای را به عینیت برساند و به عبارتی آن ابژه برایش قابل درک شود.
شهود در حالت‌های متفاوتی قابل تحقق است. مثلن، ممکن است برای‌تان پیش آمده باشد که ناگهان تصویری را پشت پلک‌تان مشاهده کنید یا در مغزتان فضایی شکل بگیرد که برای‌تان قابل توضیح نیست. این‌گونه ناگهانی‌ها، «شهود» خوانده می‌شوند.
هر جسم و به‌طورکلی، هر حضور مادی که در اطراف ما وجود دارد، دارای هاله‌ای‌ست که به سادگی و با چشم غیرمسلح قابل دیدن نیست. تصورکنید برای لحظه‌ای، و در موقعیتی خاص، به شی‌ای چشم می‌دوزید، یا برای لحظه‌ای به شخصی خاص خیره می‌شوید؛ به‌تدریج ممکن است اطراف چهره‌ی او هاله‌هایی رنگی مشاهده کنید؛ این هاله‌ها همان هاله‌های نورانی و اختری هستند که پیرامون هر شخصی وجود دارد. مشاهده‌ی این هاله‌های نورانی نیز، نوعی شهود است.
علاوه بر این، هنگامی که در حال تماشای شی یا فردی، علاوه بر تمرکز، نوعی حسیت یا عاطفه همراه شود، می‌تواند منجر به مشاهده‌ی صحنه‌ها یا چیزهایی شود که کشف‌هایی پیرامون آن متمرکز هستند و همین کشف‌ها، بدل به نوعی شهود می‌شوند. با این‌همه اما، تنها راه رسیدن به درک مستقیم از مسئله‌ی شهود، تجربه کردن آن است. به‌طورکلی، شهود به مشاهده درآوردن، احضار کردن و از غیبت خارج کردن چیزی‌ست که در دنیای مادی تعریف نشده باشد و این عینیت، ناگهانی و در لحظه اتفاق افتاده باشد. به عبارت دیگر می‌توان شهود را، از پرده بیرون شدن قلمداد کرد؛ اما آیا این عریانی، مانند عریانی دختری‌ست که چادر از سر برداشته و حجابش را کنار زده؟
برای درک بهتر آن به بررسی شعر «یازده سپتامبر»، می‌پردازیم:

آسان نبود درافتادن
با آن دوقلوی چاق

آسان نبود
آسانسور خراب بود
اوضاع کار خراب
دنیا خراب و حتا دوست دخترش خراب
با این‌که حالش خراب بود
اما چاره‌ای نبود
قبل از چهار هواپیما
پیش از آن‌که پنتاگون بریزد به کاخ سفید
باید خودش را می‌کشید آن بالا
بالا می‌آورد سرِ دنیا
و قات می‌زد در طبقاتِ نود و پنج و بعد
دنیای بعد از یازده
اما آسانسور خراب بود
و آسان نبود برافتادن
از آن دوقلوی چاق
اول یکی به دو کرد با پله‌ها
بعد هم یکی یکی رفت بالا
یک، دو ، سه...
یازده‌ی سپتامبر داغ است
نیویورک در یازده سپتامبر
از جده هم بی‌پدر مادرتر
در آن هوای عوضی
آسان نبود در افتادن
با چربیِ کاپیتالیزم
او فلج بود
فقط نوزده نفر بود
که بعدها شد سه هزار
بعد از سی هزار پله‌ی طاقت فرسا
بعد از بعد و بعدی بعدها رسید
به بالای برجی بلند و تالاپ!
فروریخت

در نگاه اول، به‌نظر می‌رسد که شعر پیرامون حادثه‌ی یازده سپتامبر نوشته شده است؛ اما در حقیقت، نیت ذهنی شاعر

پرداختن به مسئله‌ی خودکشی‌ست. او انسانی را توصیف می‌کند که قصد خودکشی دارد، سعی دارد خودش را به بالای برج بلندی رسانده و از آن پایین بپرد، اما متوجه می‌شود که آسانسور خراب است. عزم او برای خودکشی آن‌قدر قوی است که او را وا می‌دارد تا، علی‌رغم فلجی و ناتوانی بدنی، برای بالا رفتن از آن برج بلند از پله‌ها استفاده کند. درنهایت خودکشنده‌ی ما موفق می‌شود خود را به بالای برج رسانده و به پایین پرتاب کند. در شعر یازده سپتامبر چنین حکایتی، که حاصل الهامات ذهنی خود شاعر بوده‌است، با حادثه‌ی انفجار برج‌های دوقلو به نوعی این‌همانی می‌رسد؛ سوژه‌هایی مانند برج و خودکشی، اشتراک‌هایی هستند که میان واقعه‌ی حقیقی و واقعه‌ی ساختگی، ایجاد ارتباط کرده‌اند. شهود در شعر یازده سپتامبر، به همین ترتیب اتفاق افتاده است.

به طور کلی، در شعر یازده سپتامبر بخشی از سوژه‌ها شامل مواردی هستند که شاعر با استفاده از اطلاعات شخصی خود آن‌ها را مطرح می‌کند (شهود حصولی) و بخشی دیگر، سوژه‌هایی هستند که در حین نوشتن به شاعر، الهام شده است (شهود حضوری)؛ بنابراین ما در شعر یازده سپتامبر با شهود در معنای واقعی آن، روبه‌رو هستیم.

لحن‌گردانی

همیشه در هر حرکت تازه شعری جای عناصر موجود در صحنه و حاشیه عوض می‌شود، مثلن وزن عروضی و قافیه که در صحنه شعر کلاسیک مستقر بود، در شعر سپید به حاشیه پرتاب شده‌اند و لحن و هارمونیِ متنی جای‌شان نشسته‌اند. در شعر موزون، لحن سطر به درستی ادا نمی‌شود چون کلمات تحت سیطره‌ی وزن قرار دارند و از آزادی خوانشی برخوردار نیستند. در شعر آزاد، لحن جایگزین وزن شده‌ست و این لحن است که ایجاد هارمونی می‌کند. لحن چیست؟ یک جور حضور آوایی-عاطفی‌ست که در صدا وجود دارد، انگلیسی‌ها به آن Tune می‌گویند، شما می‌توانید کلمه‌ی پاشو را با لحن‌های مختلف بخوانید، می‌توانید بگویید پاشو یا پاشووو! این‌که به چه نحوی این لحن را در سطر بنشانید تکنیک خاص خود را دارد، باید طوری در سطر بنشانیدش تا آن‌طور که دل‌تان می‌خواهد خوانده شود، اغلب شعرهایی که ساختار نامتمرکز دارند چند لحنی‌اند. هر لحن همان‌طوری که چگونگی انجام فعل را بازگو می‌کند به متن تنوع خوانشی نیز می‌دهد. مثلن در یک شعر چندصدایی ممکن است چندین تِم را بیاورید، اتفاقن چندصدایی، چندلحنی هم هست، یعنی هر صدایی که می‌آید لحن خاص خودش را نیز به همراه دارد ولی لحن‌گردانی ربطی به چندصدایی ندارد. مثلن در شعرِ «جنگ جنگ تا پیروزی» لحن‌های مختلفی وجود دارد،

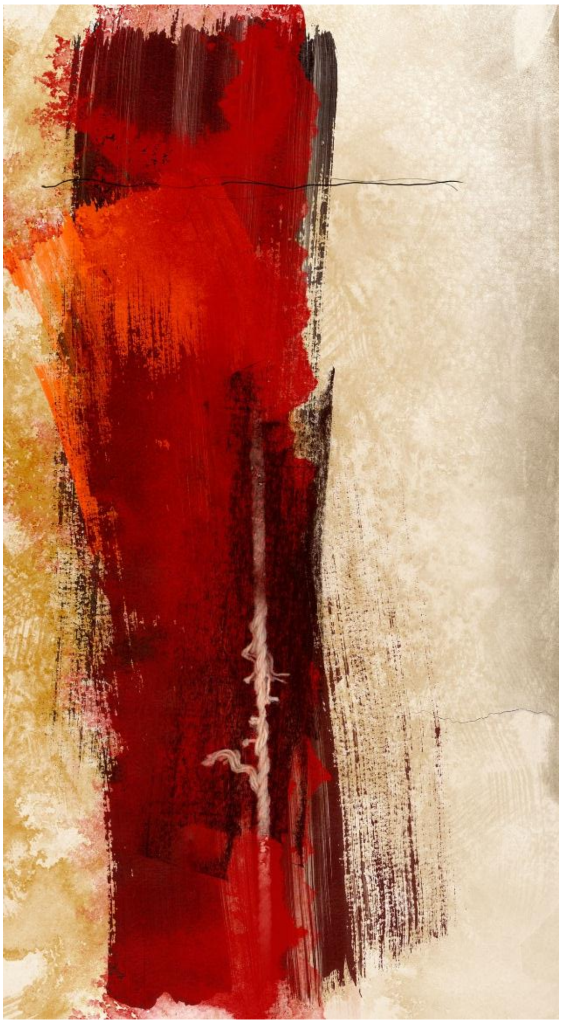
«باشد!
هرچه در این خانه دارم
مال تو
جز آن که بیرون در است»

در همین شروع شعر، «باشد» با لحن خاص خودش که خوانده شود، موجب ایجاد نوعی آوای عاطفی و حسی می‌کند و اگر به طرز دیگری خوانده شود، این حسیت خاص را در خواننده ایجاد نخواهد کرد. به دو سطر زیر از همان شعر جنگ جنگ تا پیروزی توجه کنید:

«مان! آرمانی هاستم! دختار نمیداهام تا شامَلو باشوی
بازانی طافلی پادار فرداسی دار بایاری!»

همان‌طور که می‌بینید؛ این‌جای شعر، صدای دیگری به متن دعوت شده که این صدا، خود دارای لحن است. به این معنا که مولف، لحن این صدا را از لهجه‌ی صاحب صدا گرفته است و دو سطر با لهجه (ارمنی) نوشته شده که ایجاد لحن کرده است، لحنی که مستتر در لهجه ارمنی‌ست و همان‌طوری که ادا می‌شود در شعر آمده.

درواقع این‌جا لحن جایگزین وزن و موزیکی شده که اغلب با تقطیع و کوتاه و بلند کردن سطرها حاصل می‌شود. مثلن شاملو در اغلب شعرهایش با مکثی که با تقطیع بین سطرها اتفاق می‌افتد ایجاد هارمونی می‌کند و کمتر در شعرش به لحن تنوع می دهد و اساسن ایجاد موزیک متنی با تقطیع سطرها دیگر از مد افتاده و در شعر نومدرنیستی کمتر از آن استفاده می‌شود. شما می‌توانید با استفاده از لحن در یک سطر بلند نیز تولیدِ موزیک کرده آن را در سرتاسر شعر پخش کنید.



ایجاد تنوع لحنی در شعر یا اساسن نوشتن شعر چندلحنی یکی از اصلی‌ترین علاقه‌های شاعران نومدرنیست است. گاهی ما به نسبت تعداد صداهای شعری و تِم های مختلف، در شعر تعریفِ لحن می‌کنیم و مدام لحن راوی یا پرسوناژهای متنی را عوض می‌کنیم.

همچنین در یک شعر ما چند تا راوی نداریم بلکه چند تا کاراکتر داریم که هر کاراکتر باید لحن خاص خودش را داشته باشد، در شعر چندصدایی علاوه بر این‌که لحن را عوض می‌کنیم، در فرم شعرهم دست می‌بریم. لحن صدای شعر است، صدای تم و نفس شخصیت‌هاست (مثال دو سطر بالا از شعر جنگ جنگ تا پیروزی). لحن صدای حس مخاطب‌ست، لحن‌گردانی به این معناست که شاعر با توجه به کاراکتر، یا فضای معنایی، لحن مناسب را انتخاب کرده و با توجه به تغییر فضای شعری در آن نیز دست ببرد. به چند سطر از شعر «بندرعباس» از کتاب «پاریس در رنو» توجه کنید:

«گم شو!　　روزی زنی که زایمانی مشکوک داشت
گم شو!　　گاهی تمام دروازه‌های جنوب
گم شو!　　این را تمام فاحشه‌ها می‌گویند اما نمی‌روم»

این سه سطر که در ابتدای تمام آن‌ها عبارت «گم‌شو» آمده است، بدون شک با لحنی عادی و آرام خوانده نمی‌شود. و البته پتانسیل آن را دارد که با صدای بالا و در عین حال با عصبانیت ادا شود. تنها ادای صدای بالا و حس عصبانیت است که در این عبارت تولید لحن می‌کند .

اساسن هر صدایی که وارد شعر می‌شود موزیک و فرم و اندیشه‌ی خاص خودش را داراست و ما ناگزیریم همه‌ی این‌ها را با زبان بیان کنیم.

درشعر کلاسیک شما نمی‌توانید لحن را آن‌طور که فضای متن می‌طلبد اجرا کنید، چون وزن دست و پا گیر است و به شاعر اجازه‌ی همه جور ویراژ متنی را نمی‌دهد، خلاصه این‌که شاعر حرفه‌ای کسی‌ست که تبحّر خاصی در اجرای لحن‌های شعری دارد.

غزل پست‌مدرن!؟

یکی از وظایف اصلی یک روشنفکر، یک شاعر یا نویسنده روشنگری است. طی سال‌های اخیر، بارها جوان‌ترها نظرم را درباره شعر پست‌مدرن پرسیدند و اغلب در ادامه سؤال‌شان غزلی خوانده و نظر مرا مشخصن درباره آن غزل به عنوان شعری پست‌مدرن جویا شدند. به‌طوری‌که من کم‌کم متوجه شدم منظور این افراد از شعر پست‌مدرن فقط این‌گونه از غزل‌هاست. این‌که با حذف تاریخ ادبیات معاصر، مدام به جوان‌ها دروغ گفته شده و حتا اسم‌ها و ایسم‌ها را تحریف کرده‌اند چیزی نیست که بتوانی در برابرش سکوت کنی. یک شاعر آزاد است هر نامی روی شعری که می‌نویسد بگذارد اما اگر این نام سبب کژفهمیِ جوانانی شود که تازه واردِ عرصه‌ی ادبیات شده‌اند درست نیست و باید سعی کنیم به آنان آدرس درست بدهیم. من مخالفتی با غزل و ترانه ندارم کمااین‌که گاهی خودم نیز این‌گونه دل ای دل ای می‌کنم که فان داشته باشم و ملال بگذرانم اما به طرز فجیعی مخالفِ این نام و نامیده‌ی در اساس نادرستم که باعث تحریف شعر پست مدرن فارسی شده و لازم می‌بینم دلایل این مخالفت را این‌جا به‌طور خلاصه توضیح دهم هرچند پیش‌تر در سخنرانی دیگری به‌طور مفصل به این معضل پرداخته بودم.

اساسن دغدغه اصلی شعر پست‌مدرنیستی، اجرا، تولید فضای تازه متنی و ارائه یک زبان سرکش و به ویژه تولید فرم و ساختاری تازه‌ست و این در حالی‌ست که غزل و شعر کلاسیک استعداد فرم‌پذیری ندارد. شاید بتوان در ساختار معنایی آن دست برد ولی از آن‌جا که یک قالب مشخص را دنبال می‌کند، بعید است فرم استراکچر داشته باشد، درحالی‌که، در هر شعر تازه پست‌مدرنیستی یک فرم تازه اتفاق می‌افتد و این با موضوعیت غزل منافات دارد. چون غزل نمی‌تواند فرم داشته باشد و بطور مطلق قالبی است و به شاعر اجازه ویراژ زبانی و لحنی نمی‌دهد.

مسأله دیگر این‌که غزل هر قدر هم که تازه باشد نهایتن یک شعر نئوکلاسیک است و با تعریف شعر مدرن و پست‌مدرن منافات دارد، چرا که در هر شعر مدرن و پست‌مدرنی نه تنها حرف و فکری تازه، بلکه صورت و فرمی خاص شکل می‌گیرد.

یک شعر پست‌مدرن نمی‌تواند الگویی برای نوشتن شعر پست‌مدرن دیگر باشد. چون، هر شعر تازه‌ای فرم و ساختاری خودویژه دارد و تنها از الگویی که در لحظه نویسش اتفاق می‌افتد پیروی می‌کند. از طرفی، ناخودآگاه و خلق انتحاری در شعر پست‌مدرن نقشی کلیدی دارد و اساسن شعر تازه به صورت ناگهانی اتفاق می‌افتد. درحالی‌که غزل، جز با اعمال حساب و کتاب ساخته نمی‌شود، یعنی بعد این که مصرع یا بیت اول نوشته شد شاعر ناگزیر است فکر کند چه قافیه‌ی تازه‌ای بیاورد که منجر به ساختن غزلی تازه شود. همین‌طور فاصله‌گذاریِ برشتی که یکی از خصیصه‌های مهم شعر پست‌مدرن محسوب می‌شود، محال است در غزل یا هیچ شعر کلاسیکی اتفاق بیفتد. غزل از عروض تبعیت می‌کند و عروض، یعنی حساب وکتاب. مشکل بزرگ وزن و قافیه این‌ست که آزادی، شور، و شهود شعری را مهار می‌کند. هر سطر وقت دریافت شعری از لب و دهان، بصورتی کاملن حسی بیرون ریخته و بر صفحه می‌نشیند، هارمونی و تم

خاص خودش را دارد و نمی‌توان آن را با اعمال عروض به بند کشید. اما در غزل، ناگزیریم این موزیک و تم را در تمام بیت‌ها تکرار کنیم و اگر شعر از این فرمول عروضی خارج شود دچار سکته وزنی می‌شود و وزن از دست می‌رود و شعر حاصله، دیگر غزل نخواهد بود .
شاعران کلاسیک، یک مصرع را می‌نویسند و چندین مصرع را با همان وزن و موزیک تکرار می‌کنند. یعنی در غزل، صدای کلمه در نمی‌آید و نمی‌توان در هر لحظه، با استفاده از کنش فعلی، صدای کلمه و فرم جمله را تغییر داد و در زبان دست برد. خلاصه این‌که، محال است در یک شعر کلاسیک سمفونی اتفاق بیفتد و هارمونی تولید شود. مدام یک نت یکه در آن دارید که جز صدای دینگ دینگ دینگ نمی‌دهد. اساسن، شعر کلاسیک باورپذیری ندارد چون دموکراسی متنی از خصیصه‌های شعر پست‌مدرن است که جز با اجرای چندصدایی، چندفرمی و چندموضوعی محال است اتفاق بیفتد و نمی‌توان صداهای مختلف را در یک موزیک و وزن یکه به اجرا درآورد. مثلن یکی از متون معروف کلاسیک، شاهنامه فردوسی‌ست که همه‌ی شخصیت‌های آن ناگزیر، در وزنی ثابت روایت شده و هیچ صدایی در آن به اجرا نمی‌رسد چون فردوسی مجبور است از وزن دوری فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعول برای بیان و اجرای صدای تهمینه، سهراب، رستم و افراسیاب و ... استفاده کرده و یک موزیک متنی سنگ شده را رعایت کند.
یکی از مشخصات باورپذیری این است که وقتی حرفی به کسی نسبت داده می‌شود باتوجه به شناختی که از او دارید متوجه می‌شوید که ناقل به شما راست گفته یا نسبتی دروغ داده است. مثلن لحن و تکیه‌های کلامی طرف را می‌شناسید و می‌دانید حتا چگونه فکر می‌کند و برخی رفتارزنی‌ها از او ساخته نیست، با این توضیح می‌خواهم بگویم که در شعر کلاسیک تمام پرسوناژها هم شکل‌اند و این وزن است که آن‌ها را روایت می‌کند و دیکتاتوری عروض مجال نمی‌دهد که صداهای مختلف در آن جولان دهند درحالی‌که شعر پست‌مدرن عرصه‌ی آزادی‌های فردی‌ست و حتا کلماتش هویت دارند و نوع چینش‌شان در هر ویراژ زبانی بیانگر حالتی انسانی‌ست. از طرفی شعر بستر آزادی‌ست. باید وقت نوشتن آزاد باشی به هر سمت که حس‌ات خواست بروی، اما وزن و قافیه دست و پا گیر است.
غزل و اساسن شعر کلاسیک، بخاطر پیشنه‌ی تاریخی و میدانی که مدیاهایی چون رادیو و تلویزیون حکومتی بدان می‌دهند مخاطب گسترده دارد و از این لحاظ می‌تواند تریبون مناسبی برای نوشتن شعر سیاسی باشد. من هم تا به حال چند صد غزل نوشته‌ام، ولی بیش از یک یا دو بیت آن به‌طور ناگهانی از لب نریخته‌ام. اساسن محال است شما غزلی را به‌صورت انفجاری و در لحظه بنویسید. بسیاری از غزل‌سرایان مثل «نوذر پرنگ» یا «حسین منزوی» هم همین‌گونه بوده‌اند. منزوی می گفت: «تابه‌حال نشده ناخودآگاه و بدون حساب و کتاب یک غزل بنویسم مگر آن که وزنی ساده و دوری داشته باشد و بتوانم چند بیت را همین‌طوری بدون حساب و کتاب عروضی بنویسم». یا سیمین بهبهانی که در غزل نوآور است و وزن های جدیدی را ارائه داده در مصاحبه‌هایی که داشته گفته است: «محال است بیش از یک مصرع را ناگهانی گفته باشم، یعنی یک مصرع آمده و بعد، بقیه مصرع‌ها را براساس آن نوشتم» با این وصف ما در این‌جا یک صنعت‌گر یا سازنده داریم نه خالق! درحالی‌که شاعری صنعت‌گری نیست. یک فرد می‌تواند غزل‌سرای موفقی باشد. من در دهه هفتاد که اوج شهرت خانم حیدرزاده بود و همه شاعران پست‌مدرن به او حمله می‌کردند از وی حمایت کردم چون باور داشتم این هم یک نوع و بستری از خواننده‌ها را پوشش می‌دهد و تعدادی از خواننده‌هایی که با مریم حیدزاده شروع می‌کنند بعد مهدی سهیلی و فریدون مشیری و در نهایت شاملو می‌خوانند و عاقبت سراغ شعر ما می‌آیند. می‌خواهم بگویم که من به شخصه هیچ‌کاری را ممنوع نمی‌دانم. اما مخالف تحریفم. مشکل اصلی من با غزل پست‌مدرن در نامیده‌ای‌ست که خود را به شعر لیبرو و آوانگارد نسبت می‌دهد و این‌گونه پست‌مدرنیسم را تحریف می‌کند. مانده‌ام اینان چگونه توانستند کار مهم شاعران دهه هفتاد را نادیده بگیرند و آن شاعران را که جان سرِ خلاقیت گذاشتند تا

رویکردی تازه در شعر فارسی شکل بگیرد کم استعداد بخوانند و خود سرِ سفره‌ای بنشینند که آنان پهن کرده‌اند و این‌گونه بخشی از تاریخ شعر معاصر را با کمک مدیاهای عوام‌گرا حذف کنند و ادعا کنند شعر پست‌مدرن از این‌جا یعنی با غزل پست‌مدرن شروع می‌شود! خلاصه این‌که اگر این تحریف و دروغ تاریخی نبود هرگز وارد این بحث ارتجاعی نمی‌شدم چون پرداختن به هر گونه شعر کلاسیکی جز تبلیغ ارتجاع نیست.

شعر کالجی
۲

ایوب احراری

از گِردی پا به ماه

با کله خوردم زمین

ریختم توی تشت

تا خواب ببرد مرا

و بیوفتد به جانم

خانم دکتر

با پشتِ استخوانیِ دست

که گریه بزرگم کند

گردی بزرگ

و ماه دیده شوم از دست

بروم تا آن سر دنیا

بی‌خبر از همزادم

که در تاتی تاتی

دستم ول کند

بریزم به کوچه

با هم چرخ بزنیم

بخوریم به دنیا

مردن که حرف ندارد

ماما

نوید استاک

مادرم گریه

مثل ابر همسایه‌یِ پشتی

که زار می‌زند تا

پدر   در گریه می می

بغض می‌خورد صدام

که مرگ ببافد از پدر

که بالا بی‌آوردم از گریه

و راهی گُم

بریزد به خانه از راهی گم

در تاولِ کفش‌هام

که دورم

کورم پدر

و همسایه تاول می‌کند نگاهم

تا سیاه ببارد از مادر

درد کند خانه

و آمبولانس شوم

بزنم به گریه‌های پدر

مادرد کشیده‌ایم

که پدر گور

و سال شود مرگ

که باز آغوش‌م

چتری به گریه‌هات

پدرد

بی/دار شو   دیر شده ...

پژمان اسعدی

تسبیح پاره می‌کنم

و شهوتم سراب می‌خورد

شق می‌کنم بدون قرص

و این توهم

برای من کافی‌ست

تا بوسیدنت

تشنه‌ام کند

تا ته

آنجا که هیچ هم نیست

اما تمام دانه‌ها

میراث من‌اند

عورت مفاهیم

همیشه از پشت می‌زند بیرون

به‌جای آسمان هفتم

نطفه‌های مرا سیراب کن

بلور اشرف

دست‌هات لای مو
مانده در کافه
سرخ را چشم ببینم
یا بوسه را پیراهن
دهانت لجن‌مال کدام لب
گم‌شو بیرون از این بخت
تخت جای سگ نیست
تخم سگ
زوزه‌هایت را از روزهام بردار
جیغ‌تر می‌شود صدا
تیزتر نگاهم
بر گور کبود گردن
از پشتِ آسمان دارد
تف می‌بارد
نگاه نمی‌شود انداخت
چنگ بر گلو
خفه شو!
سیگار گل سرخی‌ست
غنچه‌ای بر لب
سوت می‌کشد قطار
در سرم
زنگ می‌زند ساعت
و جفتی نیمه‌باز
در بسترم
دوستت دارم
همسرم

پیمان اصغری کانی

آتش که می‌زنم به پیپ

زیپ را می‌کشم

ایستاده‌ام روی نقطه‌ای با چشم

تو پیاله‌ای را بهم می‌زنی از لجن

و آن روزِ تابستان

می‌آید بالا

که خورشیدمان افتاد توی دریا

و هجده ساعت دویدیم در ساحل

تا بفهمیم « عذاب »

یعنی « از آب گرفتن »

حالا در شبِ پاییزی

از زیر شیروانی صِدام می‌زنی

که از نردبام بیایم بالا

تا ماهِ خانه را

از طناب بیاورم پایین

نوبت می‌رسد به زمستانی

که یک ستاره دارد فقط

او هم

دست می‌دهد به دسته‌ی چمدان و

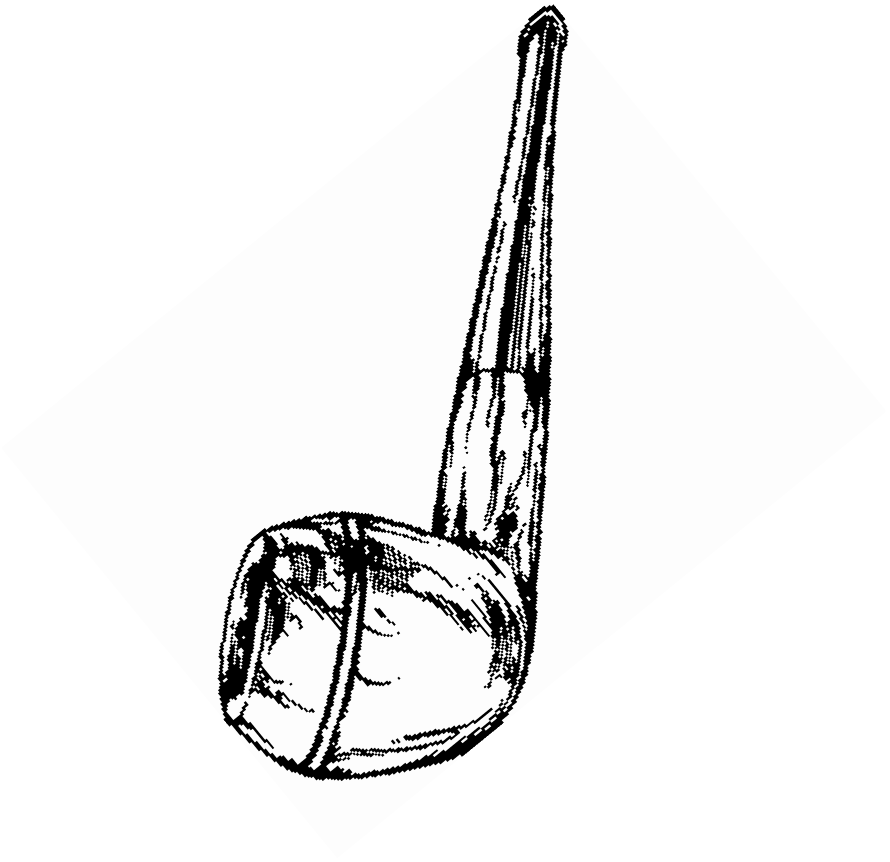
می‌رود برای همیشه

پیپ را دو بار چاقیدم

هنوز داری بهم می‌زنی

هی می‌آید بالا و

می‌رود پایین



یاشار امانی

این شعر شامل سطرهایی‌ست
که برای هیچکس مناسب نیست
ما،در شبی پنهان از جیغ مترسک رفتیم
تا خاطرات بدانند
برای بریدن
نیازی به شیء تیز نیست
برای چه اینقدر بلند ایستاده‌اید؟
وقتی تمامِ بانک‌ها از این بالا
اندازه‌ی یک سکه هم نیستند؟
وقتی تمام شهرتان
خلاصه می‌شود در پنجره‌ای چند سانتی
و جز جاذبه
فرقی میان زمین و آسمان نیست
چیزهای زیادی در من‌اند
درختِ سیبی که معجزه‌های زیادی کرده
زنی که اینبار میوه‌ای نمی‌چیند
و دانشمندی
که روزی سیزده بار جاذبه را کشف
تا تمامِ دال‌ها در قلب سقوط کنند
مرا از چشم‌هایم بشناسید

سرم
لب‌ها و دست‌هایم
که در جاذبه‌ی دو پا افتاده‌اند
آیا کسی در این جمله هست
که مرا به بیمارستانِ سطرِ سیزدهم ببرد؟
می‌خواهم سیزده بار
به سیزده شکلِ وحشتناک خودکشی کنم
کورتاژ کنم خودم را و نگاه کنم
به پسمانده‌هایم
که از رحمِ زندگی بیرون می‌کشند
من برای خودگویی
چیزی از حفظ نبودم
"ببخشید
این جمله را فراموش کردم
نمی‌شود از اول ؟"
.
.
.
"دیالوگ قبلی را هم از یاد برده‌ام
شانس دیگری ندارم؟"
" متاسفم!
شما
توانِ بازی در این نقش را ندارید..!

آمنه باجور

یک پام که روی میز افتاده آقا
آن یکی هم مثل بام، هوا
دارد برای شام فردا
این پا و آن پا
"بکنم یا نه؟"
از کجا دارد آب می‌خورد
این بغض
سری دارم
که دل می‌کند
"یادم نمی‌رود" هم
خانه را تکانده توی جوب
که ما توپ بودیم لای چند پا پسر
و در نهایت با چاقو
بادمان خالی

این سطر برای شنیدن جای زودی‌ست
هنوز کسی با چند دست
جیب نخریده برام
"چی می‌گی بابا؟"
این جا برای گریه جای خوشحالی‌ست

کمی پایین‌تر
با پالتویی که پوشیده‌اند کلماتم
گرم می‌شوم
و در پایین‌ترین سطر خانه
می‌زنم زیر همه چیز
تا طنابم تند ...

" این بالا که برا مردن جای کمی‌یه"

خانه مان حالا
برای صدا زدن
توی کوچه‌ی دوری‌ست
که با خیابان از عرض
-گفته بودم برات؟-
نصف شد

دختر همسایه‌مونم از پنجره که می‌خندید   پوکید
یکی از برگاشم لای درختا بود که افتاد
بچه‌شو توی لوله‌ی ما ترکوندن
باباش نداشت
فقط گذاشت

عارف حسینی

بی‌خوابی من تویی
که روی برف راه می‌روی بر عکس
تا نزنم رد تو را
کارد دست خودم می‌دهم
برگرد
این‌جا خبری نیست
صدایی می‌آید از بالشم
می‌چرخند دور سرم
پروانه‌هایی پر سوخته
پدر سوخته
مگر با تو نیستم
هر شب می‌دزدی خواب
درازکش که افتاده‌ایم هر دو
از چپ به راست بنویسیم
یا از راست به چپ
کدام نزدیک‌ترست به نزدیکی!
شب شیطان آرامی‌ست
فرو می‌کند در من
هزار خواب دیگر را

عباس خسروی

کسی نمی‌خواند مرا
رویم رژه می‌روند پوسترها
و ژستِ انتظارم در کافه
توی برادرهایِ بزرگترم
تظاهرات می‌کند
سیاست خالی می‌بندد
جنگ می‌کشد
فلسفه زنده می‌کند
و روانشناسیِ جنسی
دلیری
داستان کوتاه قد می‌کشد
اما نمی‌رسد به
همیشه قبل از من
در طولِ دلواپسی
زنی از در می‌آید
بر دست اندازِ سینه اش دست می‌اندازد
که اعتراضم را روزنامه بنویسد
خطِ آخرم
آخرِ خطم
اما کسی نمی‌خواند

مجتبا دارابی

تنگی که ماهی خورده بود

در دلش تکان خورده آب

موج می برد

به "چار دیواری اختیاری"

خراب‌تر که می‌شود

پدر می‌رسد پشت در

دست می‌کشد روی خانه‌ای

که درد می‌کشد صداش

ضجه‌ای که پاره کرده گوش

هق هق می‌کند روی مبل

ریخته اشک سرِ صدا

و خیس می‌شود کلماتش

که شعرش آب بگیرد

آبدار شود ماهیِ کوچکی

که آب می‌خورد از سطرهاش

گربه که نیستی عزیزم

چشم بدری

و تکه‌هام را جدا

تا موجی که دست انداخته قاب

خیس کند خاطراتی

که بالا آورده خودکارم

رئوف دلفی

۱.

همسایه‌ها خواب دیدند

تعبیر شدم

قبل از اتوبوس ها به صبح

زن‌ها که طلوع کنند

لخت می‌شود

فردا

سرباز ها تمام می‌کنند

تمام‌شان...

و شمشادها

جشن را بهتر از خشم می‌گیرند

با دامنی کوتاه

همسایه‌ها خواب دیدند

قبل از اتوبوس‌ها به صبح

ساق پای دختران کوچه را خوش تراش می‌کند

هوا وقتی لباس نمی‌پوشد

زمستانی‌ست

که بهار دارد

با درخت شرط بستم

نور از برهنگی عبور نخواهد کرد

زن‌ها طلوع

و تن‌ها غروب ندارند

اما...

بعد از طلوع

خیابان شیشه‌ی وُدکاست

و زمستان که لباس نمی‌پوشد

امن‌تر از گرما

سرما خدای خوشبختی‌ست

اگر زن‌ها...

درست است

که خورشید برهنه می‌تابد

ولی به هرکس دلش خواست

باید با ابر کنار بروم

که زن‌ها طلوع کنند

همسایه‌ها خواب دیدند

تعبیر می‌شوم

و ساق پای دختران کوچه را خوش تراش خواهد کرد

فردا

سربازها که تمام کنند

شروع می‌شود

وُدکا

و زمستان، زنی‌ست بدون لباس

امن‌تر از گرما

قبل از اتوبوس‌ها به صبح...

با ابر کنار بروم

تا طلوع کند سرما

همسایه‌ها خواب دیدند

تعبیر می‌شوم

تنها

۲.

چنگ بزنی

به وانتی که جنگ زده بود

بمب مادرت

زنی غربتی

پاپتی بدوی در اتاق خواب

تا آب

جیره‌بندی

خواب

جیغ برایت بیاورد

یا بوس، کابوس شود رختخواب را احاطه کند

اراده کند

جنگ در ادامه‌دار شود

خانواده تار و مار

کار که نداشته باشی، کار دارد

کارد با تو

و حکومت نظامی‌ست دنیات

مات، نمی‌شود شطرنج

رنج در ادامه‌دار

و عکس‌هات

هزار بار که دنیا بیایی

یک مرد حامله‌ایی

کار که نداشته باشی، کار دارد

کارد با تو

باید چنگ بزنی

به وانتی که جنگ زده بود

گرد و خاک

تو را ببرد

با خودش از یاد

غربت

مادرت باشد

که بفهمی

حامله‌ایی

کارد که نداری

میله‌ها گارد می‌گیرند

و حکومت نظامی‌ست دنیات

مات نمی‌شود، رنج

این شط رنج

در ادامه‌دار می‌شود

و عکس‌هات

تار...

۳.

دستش را فروخت!

ولگردها نگاه کردند

دست خیابان درازتر شد

آن دست خیابان

سایه از دست می‌رفت

سمت تاریک آدم‌ها

کارتن، خواب می‌دید باران قطع خواهد شد

و سکوت با لباس گرم احتمال دارد...

ماشین به خیر گذشت

اما...

دست خیابان درازتر بود

آن دست...

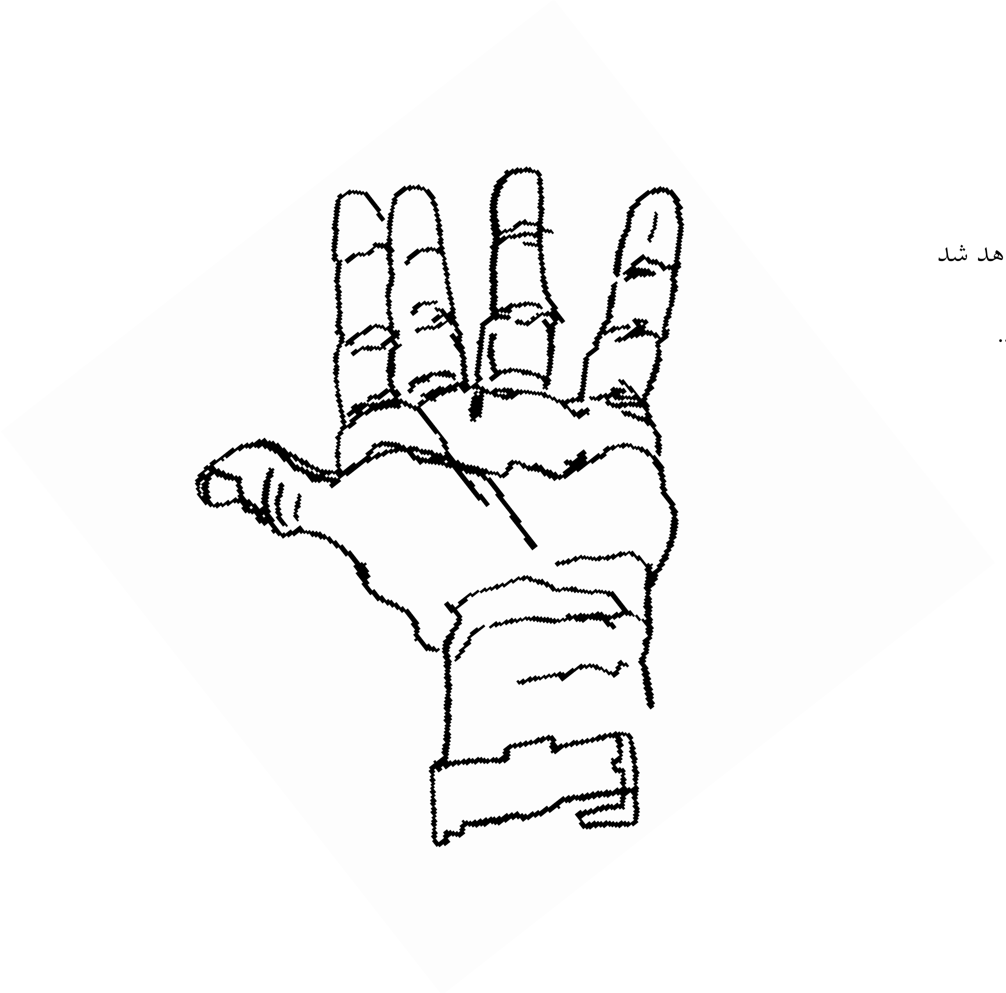
ایستاد

چیزی نداشت

ولگردها دیدند

او ...

دستش را فروخت



خزان زندی

۱.

یاد ندارم آن شب
در یا دریا بود
که کف دستم تف
خواندن نمی
اما همین خطِ زمخت
که در ندارد
و با هیچ عصایی
دستم پاره دیگر ندارد
تنها   مرزی ست بلند
در هیچ سو
احتمال سرنوشتی   که نمی
مشتم باز کن
که از یک سمت دریاست
و سمت دیگر   نمی ...
در هاش را بسته‌اند
آیا اگر از جنوب با سر بروم
یا از شمال در بروم
کسی هست که صدا بزند
از خلیج و خزر
دست دیگرت را هم ببر ؟

۲.

قوای کذاییه بازتر
ایران حلبی
که از هر سو ریه ام را شلیک
سرباز آنی سرد
و برای سردردشان
هیچ دوایی گرم نیست
این خایه و منی
در خیابان راست از چهار طرف
می آید فاتحه برای کسی
که گورش نیست
تا کفن داشته باشد
گور اجاره ای
دیگر فکر که هیچ
با گرسنه گی ها
از غذا جای بحث ندارد
آقا!
قیمت دلار دیگر بالا
حالا
ما پیت ایرانی را
حلبی می سازیم

حدیثه سفری

سطل زباله
ته راه رو
مگس افتاده به جان شهر
دست کرده توی دهان
سکوت
و موشی لای دندان‌هاش
زبانش را گاز
سوسک‌ها در خیابان
می‌افتند روی سقوط
و این خبرها
که دیگر در کف کاری نیست
اصلن خبری نیست
عجیب تنهاییم
دست می‌کنم توی جیبم
تا یخ بزند دوستی
و برف لای موهام
افتاده‌ام کف بند
دست‌هام در فکرهای تواند

صبح زود زیر چهارپایه‌ام
پایی می‌کوبد
هنوز دست دارم
در دوستت دارم
که رفته از دیروز و فردا
چهارپایه‌ای دیگر
می‌افتد از کف

مهیار صابری

تنهایی

ویروس‌مهربان‌تر جذام...

مبتلا که شدی

ذره ذره خرد می‌شوی

خورده می‌شوی

پاستور نه جذام را فهمیده بود

نه تنهایی را

به سرما خوردگی فکر می‌کرد

داروین هم بی سواد

کتابش را

سر وته گرفته و تنها

انسانِ محکوم به نقصان را

دل خوش کرد

به دروغ تکامل

گاوهایی که نیوتون را نمی‌شناسند

هنوز جنون پرواز دارند

کودکان بی مادر بودیم

که پذیرفتیم

پنیسیلین را مثل پستانک

ونخواستیم بدانیم

قانون جاذبه ،واکسن جنون گاوی‌ست

تنها روپوش‌سپیدش را درآورده

کتاب علومم را که ببندم

به اطاقم بر می‌گردی

تا در کشف تازه‌ام شریک باشی

(جذام هیچ کسی را نکشته

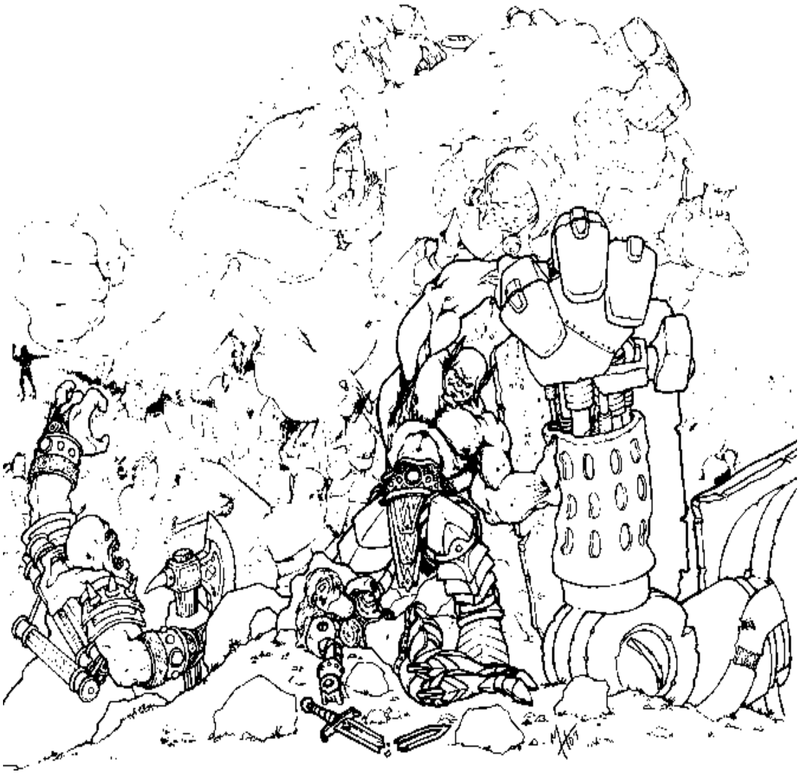
مگر از تنهایی..)

مصطفا صمدی

دست و دلش می‌لرزد

۱.

جهان می‌تواند نابرابری کند
غُصه‌ای را به سومالی گره بزند
موشکی را به فلسطین
می‌تواند
زیر جهنم مرگیِ برمه دستخط بگذارد
بگذارد شویی در بُرج العرب
یا فنجانی چای سبز
روی میز میلیونری در دل اقیانوس
جهان مانکنی‌ست در شانزه لیزه
گُرگی‌ست در وال استریت
زنی‌ست در کابل
که روسری‌اش در باد می‌سوزد
جهان می‌تواند نابرابری کند
می‌تواند جهان
تو هم می‌توانی
می‌توانی به جان جهان
جهانِ این شعر بیفتی
که فُرم خوبی ندارد
و مثل من که سال‌هاست
فُرم خوبی ندارم



۲.

این منم

با کرمی سمج در چشم

این هم خانواده من است

مادرم که خمیرش وَر آمده

چایش دم

با برادرم در بغل

به رخت چرک ها لبخند می‌زند

سلام خواهر

چه ناشیانه می‌خندی

خواهر؟

بس کن

با توام

جلوی خنده‌ی بابا را بگیر

بگو مثلِ قبل

قبلِ قرص‌هایش عصبی شود

بگو که رادیو را من شکسته‌ام

بگو که فحش دهد

داد بزند

از خانه بیرونم کند

خواهرا؟ خواهر جان! بگو نخندد

این منم

این دیوار

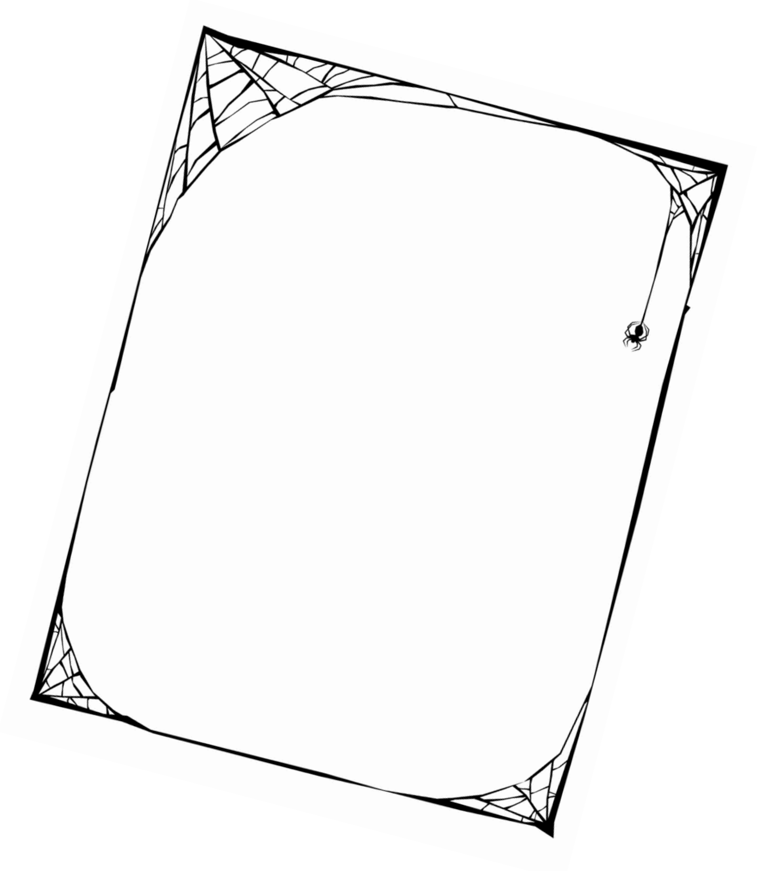
خدا

محمد

موسی

یکی بیاید این قاب را

بیرون کند از سرم



پویان فرمانبر

۱.

می‌گذرد شعر

و آرام‌آرام

گم می‌شود گوشه‌ای

آدم‌ها   از مترو می‌روند

برای چه؟

روشن می‌شود کولر

با دست‌های سیگاری

و کنترل آنقدر دور

که دود می‌شوند

ازدحامی که پیاده

تا سرِ سرخ‌شان

هوایی بخورد

یا بشود گم

گوشه‌ای

که با کبریت

سیگاری

و از سرما

شعری بسوزد

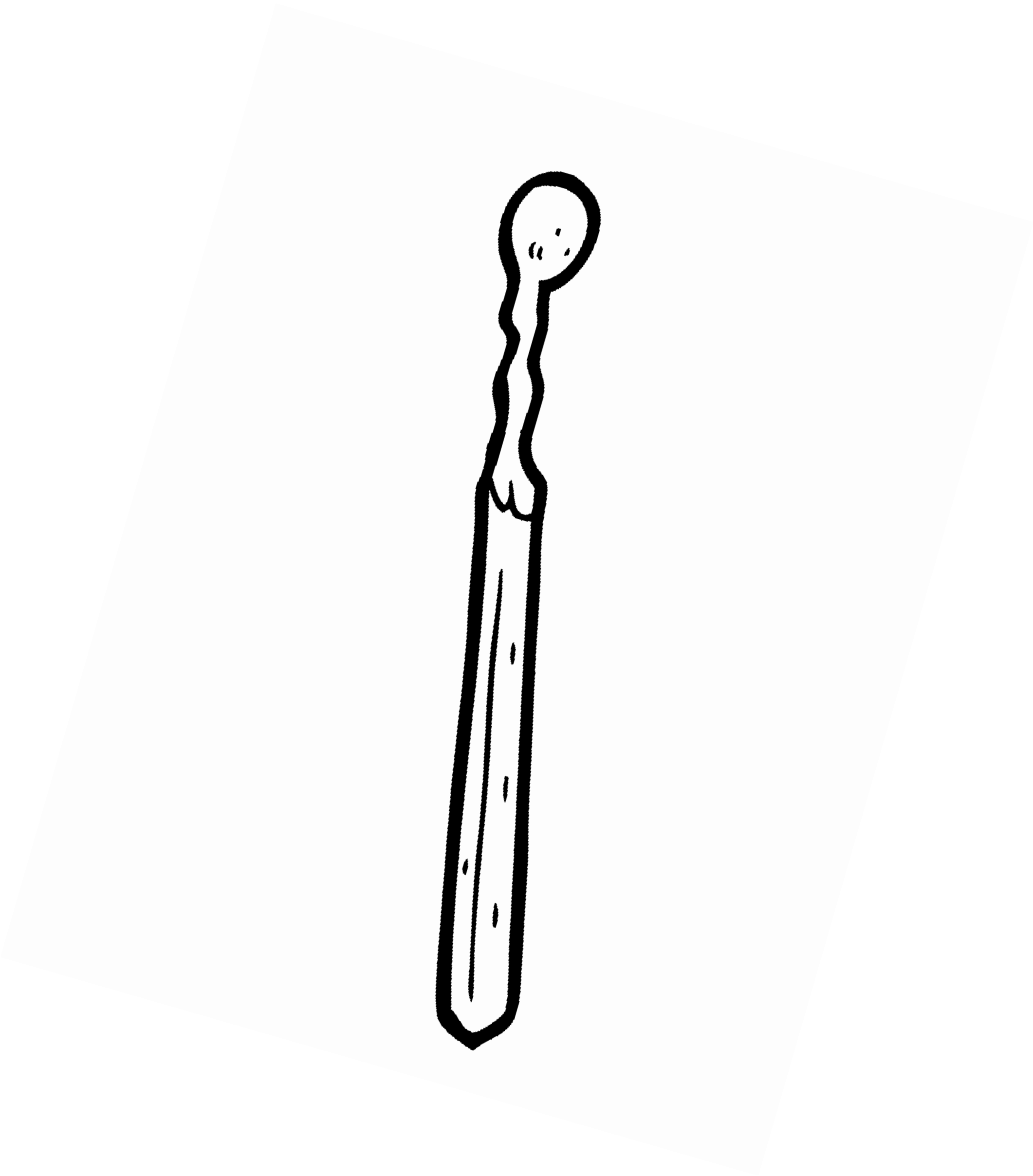
که جای شعر

هدیه می‌دهد سرما

سرمایه می برد

از جعبه کبریت را

برای چه؟



۲.

دریا رفته اما هنوز غرقم

دیگر نیاز ندارم به دری

که در من باز یا بسته

درحالِ بوسیدن   گُمم

منتظرم

که برگردی

و در تو پیدا شوم باز

که با ندیدمِ خیانت

شنا کنم به گذشت

به گذشته

دوباره پیدا شده‌ام

در تو

که در اولین قرار

غرقم کرده‌ای

مرا ببوس

در آینه

شیما قاسمی

زمین رفته خانه‌ی مادرش

خورشید پشت کرده

دارایی مشت

دهانم خون

سهم کثافت است

وقتی نداری

تن می‌زند به خواب   گور

سور بده

کبک‌ها سر کرده‌اند در برف

تاریخ می‌زند

به زنی که دیگر ندارد آب

تشنگی

که از تشنه لب نمی‌پرسد

سطر بعدی را خیس کن

اشک بریز

که ریخته‌ام تا درد ،سر بخورد

سر نزند

به سری که درد می‌کند از ..

گورکن

خانه‌ام را عمیق‌تر بکن .

فرشاد قاسمی‌نژاد

صدای کلید چرخید

لا سی

دو مارِ چنبره

با نیش‌های قرمز

ماتم زده از پشت پنجره

عجب قرمزی

زیر پایم سبز

علف‌های این منظره

دستی می‌برد آرام

بین دکمه‌های سفیدش

عجب قرمزی لای حنجره

لای این لاس پژمرده می

و از این فاصله تکنیک

می خورد لیز

Don't look at me please!

فا ر سی

نمی‌فهمد این زیبای بی صفت

ولی زیبا

می‌پوشد از بسیار

که بفروشد

لباس‌های رفته را

که حالا صد پوند

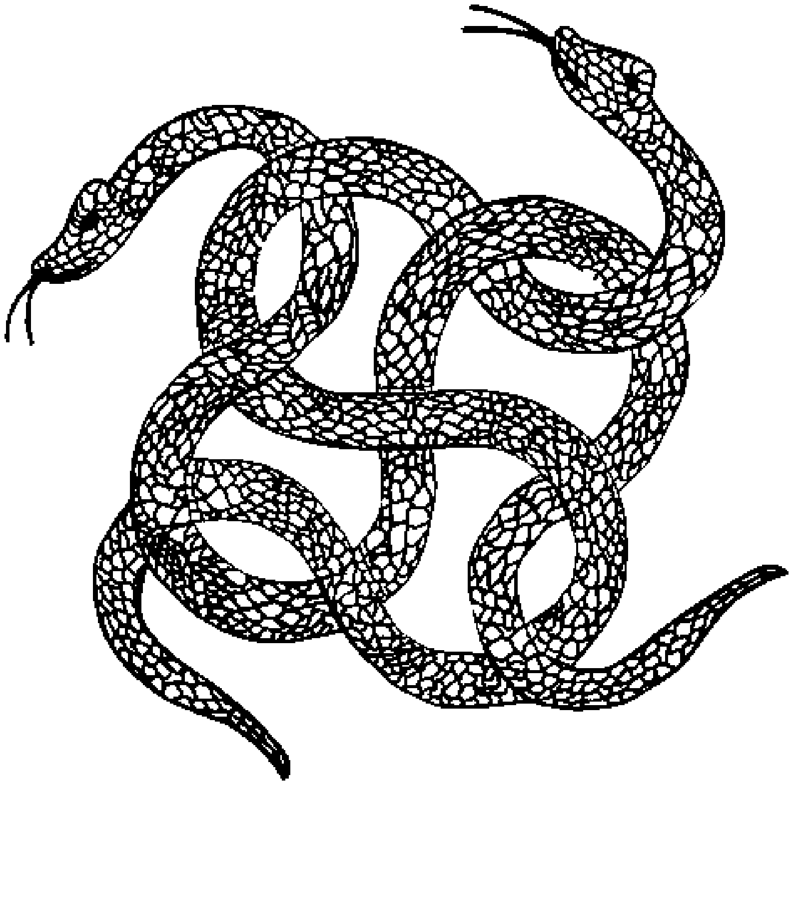
صدای دسته کلیدی

از خیابان می‌گذرد

و رختِ رنگی

توی لباسشویی

آرام می‌چرخد



فاطمه قهرمانی

۱.

حوالی پلاک شانزده

تخمک‌ها همه بیدار

و او درون خون

برای مادر که زن می‌کشت

لقمه پیچید

پیچیده کرمِ پدر

توی رَحِم

و خانه‌اش را چنان تکاند برادر

که خواهرش خراب شد

حالا نشسته حبس

توی مُثلث

و از لای گل‌های قالی

دنبال خار می ... پشت پلاک دو

که زیبایی‌اش را گم

تا برادرش که حتی نبود

تجاوز کند به عروسک

به خاله سوسکه به ملوسک

حتی مادرش را اجیر

پدر را زیر کند و خواهر

که گل داده سنگ بر قالی

اشکِ رحِم دربیاورد

سنگ   دل کند دوباره مادر

گل را رنگ

۲.

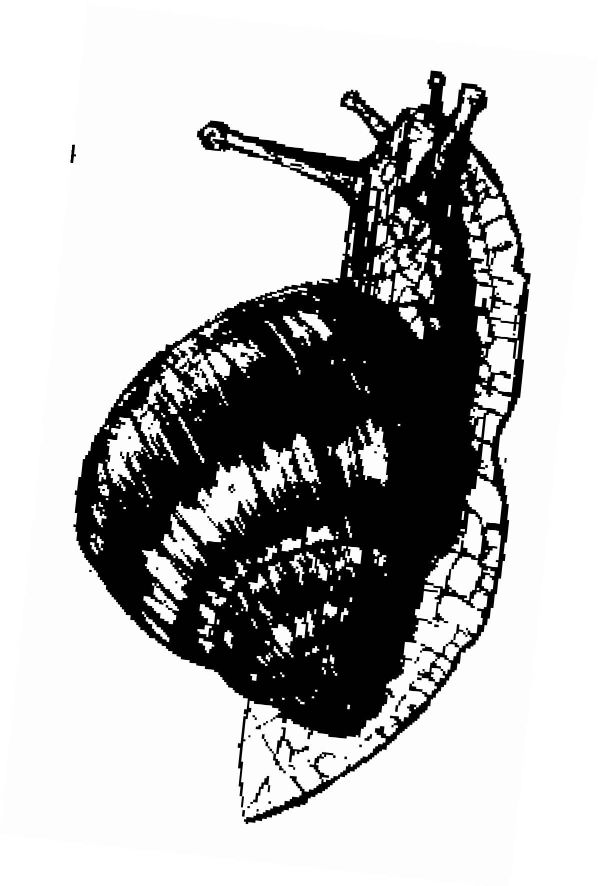
پیراهنی بلند
جیغ می‌زند مثل زرد
کلاهی دونیم شده
دو زرده
پَری که پَر نمی‌زند سمت قو
موهایی پر از خرما
که بم روسیاه می‌کند
صورتی مثل مرلین
گردنی مثل مونرو
نگاهش، لانه‌ی قو
سینه نمی‌بینم
پنهان شده زیر چین
قِر داده کمر سمت من
که بنویسمش باریک
دست‌هایی نیمه باز
انگشتانی مثل ناز
بی‌صبرانه، بِساز
چه زیبایِ بی‌مصرفی‌ست
پرنسسی که در اتاق خواهرم
دید می‌زند
چَت‌های شبانه‌ام

۳.

مثل اُزیریس
چهارتکه
هرتکه‌ام
در خواب مردی
و شاید زنی
کِرم می‌خورد
مثل ارفئوسم
در آواز
زیرزِمین
دنبال گورم
توی رَحِم
مرد می‌کُشم
زن، می‌دَرم
مثل خودم
نشسته‌ام
و پریودم
با ماری در فکر....

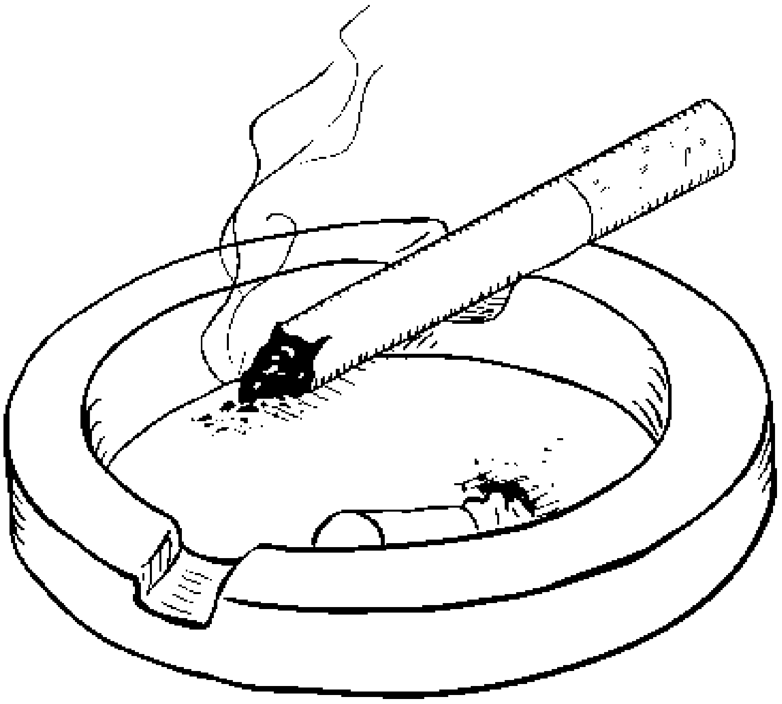
مهدی محمودی

وقتی برگردی به خانه می‌بینی
"خوش آمدید به باغ وحش"
از چشم‌های من سر می‌خورند
دو حلزون
لب هایم هنوز می‌پوسند
با دو نقطه اضافه
و ماری کلمه‌هام را می‌بلعد
سرخ سرخ
فیلتر دارد این خرطوم
و عاج به خود برگشته
زخمی‌ام می‌کند
از پله‌ها می‌جهم
به دنبال کلافی
که رنگی ندارد
مگر دروغ
به سقفی می‌رسم
که زیرش تو بودی
روی آنتن می‌نشینم
و با برنامه‌ی آشپزی
گریه رنده می‌کنم
از روی شانه‌هایم سیاهی
سقوط می‌کند در پرواز
فیلمی شده‌ام شدید
اسمش شبیه وودی الن
"لطفن به حیوانات محبت نکنید
وابسته می‌شوند "



ایوب مردانی

ساعت دقیقن شش صبح نیست
آمده‌ام سیگاری نکشم
از تراس هنوز نرفته‌ام بالا
برعکس مانده‌ام
که از دور
کسی را هی صدا نزنم
باز/دم ندارد چای
بیات ندارد نان
چرا کسی به من نرفته
کجا را خواب ندیدم دیشب
اصلن چیزی هست
که برندارم از یخچال؟
نزدیک به هشت صبح نیست
دوشی وا نکرده‌ام از سقف
کف نکرده‌ام بیرون
بچه‌ای نیفتاده آن پایین
بیرون نمی‌زنم با موهام
اگر نیستی
لخت نیایم بیرون
دو تا شلوار نپوشم
هر دو رنگی
و از عکس‌ات
زودتر برنگردم سرِ کارم
هنوز شش صبح نیست
ول کن



مهدی نادری

۱.

ویل است چاه

راه داده در به دری

و می‌روم   رفته‌ست

به سمتی که سو ندارد

با خیابانی   در چمدان

و زنی

که چکه کرد از ماه و دارد به چاه

مثل صیادی که گم‌کرده تور

نمی‌رسد

یا حتی نمی‌رسد

سنگ روی سنگ

بند آمده دیگر

"چرا به راه نمی‌شوی لعنتی؟!"

که لنگ لنگ

کش آمدم تا لولا

تا لبه از بیابان بزنم بالا

و آمده باشم در به در

تا پشت این در

زیر پنکه‌ای برقصم

که دارد بعدی‌ام را چال

در بعدن   که جا دارد هنوز

حتی در

که بر پاشنه در به دری نمی

دارد به فردا می‌دهد جواب

تق‌تق

تتق‌تق!

.۲

در کنیسه تکیه داد به شنبه

نیل از ریملش رفت پایین

چشم‌هاش هیتلر داشت

بیا برگردیم آنوشکا!

تلموت می‌دود زیر انگشت‌هات

موسی هم که نداشت این تورات

کمی از من هنوز منتظر است

که سرزمین موعود را پشت در بگذاریم

و مانده‌ی اورشلیم را زیر تخت چال کنیم

کرده بودیم!

ابلیس مهربانی شده بودم لای پستان‌هاش

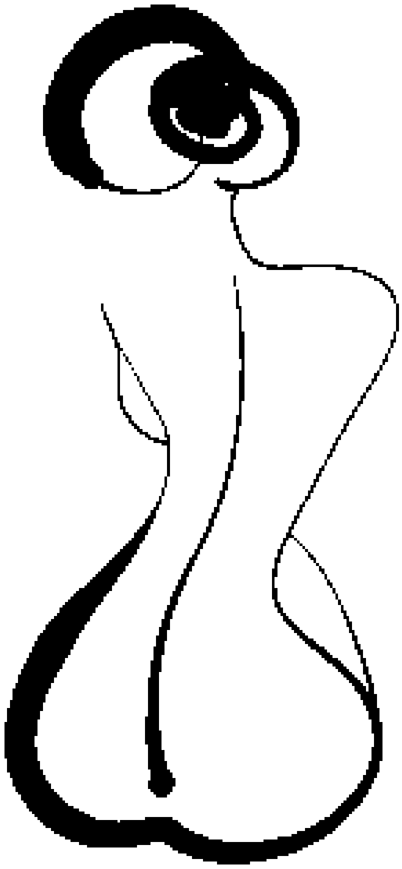
موسی نیامد با عصا

کنیسه را نیل برد

عدنان نوروزی

زن عاشقانه‌تر می‌خوابد با تراکتور
تا سال‌های آزگار
با اسب و یال شاهزاده‌ای سپید
و گاری می‌کشد با درشکه‌های تریلی
سرخ ترند زن‌ها
از آنجایی که تراکتور
تنفر از خانه‌ی آبی دارد
زنِ روانی
خانه ایست با دیوارهای خیانت آبی
با خلق و خوی آباژوری عنّابی
که خیانتی‌ست اتفاقی
در ابعاد اسکناس بیست تومانی !
و خائنی
که تراکتورش را به اسکناس آبی برده بود
شاهزاده‌ای‌ست
که دیگر چاپ نمی‌شود با تراکتور
که بیل هم ندارد
حتی در اسکناسی دیگر
زن عاشقانه می‌خوابد هنوز
و در دویست تومانی تظاهرات می‌کند!

حقوقی دارد
و عادت ماهیانه‌ای
از آنجایی که هنوز
قرمز است تراکتور



کارگاه شعر
٣

مقدمه

هر یکشــنبه و پنجشــنبه، رأس ساعت ۱۷، در سوپرگروه کالج شعر، کارگاه شعر برگزار می‌شود. گاهی علی عبدالرضایی در این جلســات شرکت می‌کند و به بررسی و ادیت شعرهایی که در گروه پست می‌شود می‌پردازد. کارگاه شعر این شماره مجله فایل شــعر اختصاص دارد به متن پیاده شده دوازده فایل صوتی علی عبدالرضایی که در آن به تحلیل و ویرایش دوازده شعر پرداخته است.

پویان فرمانبر

سمیه ابراهیمی

نگهبانِ بی عرضه‌ای دارد این دهان
هنوز کرم نخورده‌ایم
و دندان قروچه می‌رود
صف آرام نگرفته
اگر سرِ هر دست‌انداز ترمز نکند
چپ می‌شود
مثل دندان کرم خورده‌ای
می‌کشد لایی
تا خط اول
همان راهداری
که نمی‌رسد به خیابان‌ها
و ما
که تنها حومه‌ایم
شده‌ایم ولو
گودالی کنده‌ایم
تا استفراغ‌مان کند این دهان و باز
لای لبخندی
حوا بخوریم.

نقد شعر

این شعر، خودبسنده است؛ یعنی هم به بیرون و هم به متن اصلی ارجاع دارد. این‌گونه متن‌ها ویژگی خوبی دارند؛ یعنی متنی که شما بتوانید با توجه به نشانه‌هایی که در خودش تعریف می‌کند و همچنین نشانه‌های بیرونی، آن را تاویل کنید.

"نگهبانِ بی عرضه‌ای دارد این دهان"
در این‌جا "نگهبان" همان سگ نگهبان است، سگ نگهبان این دهان چیست؟
"هنوز کرم نخورده‌ایم"
آن چیزی که باعث می‌شود این دهان کِرم نخورد یا به عبارتی کِرم نریزد
اما نگهبان این دهان کیست؟

"و دندان قروچه می‌رود
صف آرام نگرفته"

در این‌گونه شعرها رفتار چندواژگانی یا رفتار چند خواسته‌ای برای تولید معنای تازه می‌تواند بسیار مثمر ثمر باشد و دندان قروچه می‌رود که بریزد، چه چیز بریزد؟ کِرم بریزد، به چه دلیل؟ برای چه کسی؟ برای آن کسی که می خواهد به نگهبان دهان یورش ببرد، آیا نگهبان دهان، دندان‌ها هستند؟! می‌توان هم گفت بله و هم گفت سگِ نگهبانِ دهان در اصل دندان‌ها هستند؛ به این صورت که اگر جسمی بخواهد وارد حلق شود، دندان به عنوان سگِ نگهبان می‌تواند به آن حمله کند، پس دندان می‌تواند این نقش را داشته باشد. حال جالب این‌جاست که همین نگهبانِ دهان یعنی دندان کِرم می‌خورد. در این‌جا زبان نیز می‌توانست نقشی داشته باشد که اگر بخواهیم به آن نقشی بدهیم به جای این‌که نقش زبان گوشتی را به آن بدهیم، نقش زبان کلمات را می‌دهیم یعنی پای فعل‌ها را به میان می‌کشیم.

"و تنه می‌زند حرفی اضافه
این فعل‌های گاز گرفته"

چرا؟ چون ما در آن دهان زبان را داریم، زبان اگر به گردش درآید فرهنگ ها به وجود خواهد آمد و فرهنگ هم سرنوشت ماست.

"اگر سرِ هر دست‌انداز ترمز نکند
چپ می‌شود
مثل دندان کرم خورده‌ای
می‌کشد لایی"

لایی در این‌جا آن جای خالیِ است که اگر دندان نگهبان دهان باشد، می‌تواند از آن جای خالی نفوذ کرده دمار از روزگار زبان درب‌یاورد.

"تا خط اول
همان راهداری
که نمی‌رسد به خیابان‌ها
و ما
که تنها حومه‌ایم
شده‌ایم ولو
گودالی کنده‌ایم
تا استفراغ‌مان کند این دهان و باز
لای لبخندیم
حوا بخوریم"

در این‌جا با نشانه‌سازی فضاسازی می‌شود؛ یعنی ربط دادن هوا خوردن به حوا خوردن (قورت دادن زن)، یعنی چگونه می‌توان حوا را خورد یا چگونه می‌توان حوا را نابود کرد! فرهنگی که در پشت حوا هست همان فرهنگی‌ست که موجب نابودی لیلا شده، لیلا با آن عظمت، اولین روشنفکری‌ست که در تاریخ آمده است که با آدم متولد می‌شود و در زیبایی چیزی کم از آدم ندارد، اما در معاشقه کردن نمی‌خواست نقش مفعول را بازی کند. بحث بر سر این نبود که خدا به لیلا گفته که (اکنون آن را به نام شیطان می‌شناسند) سجده کن! خیر! خدا خودش در انجیل و تورات می‌گوید من انسان را زن و مرد آفریدم، یعنی آدم جفت‌شان مثل هم بودند، هر دو دارای عقل و شبیه هم بودند، درواقع آن‌ها را برابر آفرید و اصل قضیه این بوده که لیلی و آدم برابر بودند، ولی در جایی می‌گوید آدم را هم زن و هم مرد آفریدم، یعنی یک نفر که ترنسکشوال بوده یعنی هم کیر داشته و هم کوس داشته. به هر ترتیب ما قرائت اول را می‌پذیریم؛ یعنی خدا دو نفر را ساخته، لیلی و آدم که جفت‌شان از لحاظ زیبایی برابر بودند ولی لیلی نمی‌خواست نقشی منفعل داشته باشد، نمی‌خواست مطیع باشد و این در سکس اتفاق افتاد، یعنی آدم همیشه می‌خواست فاعل باشد و لیلی چه در ایده و چه در عمل زیر بار نمی‌رفت. در نتیجه لیلی از آن فضا جدا می‌شود، منتها آدم بالاخره دچار نافرمانی شده و به زمین تبعید می‌شود. درواقع لیلی فقط از این سیستم جدا شد که بعدها لقب شیطان می‌گیرد که یهودی‌ها سه اسم اعظم را در تختخواب فرزند پسر تا هشت روز و در تختخواب دختر تا بیست روز قرار می‌دهند که لیلی به این‌ها تجاوز نکند و از آن‌ها جن به وجود نیاورد و داستان‌هایی که در پشت آن هزار حکایت هست که خود بحث مفصل دارد. ولی اصل قضیه این است که وقتی لیلی می‌رود سپس آدم نزد خدا رفته و گلایه می‌کند که تنها مانده، خدا حوا را به عنوان یک مطیع و یا یک بچه از دنده چپ خود آدم به وجود می‌آورد و فرض بر این است که حوا باید مطیع آدم باشد. این شعر می‌خواهد در پایان، حوا را قورت دهد، در اصل زبان است که حوا را قورت می‌دهد؛ یعنی تنها این زبان است که می‌تواند با کنش‌مندی و فرهنگ‌سازی از پس سنت زن‌ستیزی بربیاید. چون فقط حیطه زبان شفاهی است که می‌تواند متغیر باشد و تغییر کند و آن‌چه که تغییر می‌کند فرهنگ را نیز تغییر می‌دهد و چون تنها زبان شفاهی است که قدرت تغییر و تاثیرگذاری دارد، به همین دلیل فقط این زبان است که می‌تواند علیه سنت قیام کند؛ سنت در این‌جا یعنی سنتی که در پشت حوا است. درواقع شما بدون توجه خلاق به زبان نمی‌توانید یک فمینیست باشید، یعنی شعر فمینیستی مجبور است که زبانی باشد و از کارکرد زبانی برخوردار باشد. کسی که ساده‌نویس است ساده فکر می‌کند، به هیچ عنوان نمی‌تواند فمینیست باشد، زیرا ادبیات فمینیستی ادبیات آوانگارد، زبانی، خلاق و دارای فرهنگ تازه است که باید فرهنگ خاص خودش را تولید کند. ادبیاتی که از تمام المان‌های گذشته تبعیت کند هرگز نمی تواند فمینیستی باشد.

مهدی صادقیان

آقار قار قار
و این حلبی
دستانِ کودک را...
پشتِ هاجرِ همسایه باران می‌آید
و دمبِ خروسش را هر روز
چال می‌خورد
قطعه‌یِ شهدا
گُر گرفته زیرِ پشم
پیکِ روسی
انگلیسسسس برود کشکش را...
این بار
"ممه رو"
پوتین/آخ که پرهایِ کلاغ
کبوتر نمی‌شود سفید...

نقد شعر

مهدی صادقیان مدتی‌ست که شعر می‌فرستد و با کالج همکاری دارد ولی هنوز شعرش با این‌که تراشِ زیادی خورده و فرم بهتری پیدا کرده است و با این‌که دیگر از صفت استفاده نمی‌کند و ردی از تتابع اضافات در شعرش دیده نمی‌شود و حشو هم ندارد هنوز بازی‌گردانِ خوبی نشده. هنوز یک director متنی نیست؛ یعنی از نشانه‌ها خوب کار نمی‌کشد. در این شعرها یک بازی زبانی به درستی انجام شده است؛ مثلن آوردن آقا و تبدیل آن به قارقار. اما نسبت به تاویل‌های مختلفی که مثلن همین "قار" می‌تواند داشته باشد، به خوبی کار نشده است. باید دید بین نشانه‌های یک شعر، چگونه می‌توان ارتباطی خلاق پیدا کرد. اصلن چرا ما در کالج، جلسات متعددی را به "نشانه‌شناسی" و همچنین به "ساختارگرایی" و "ساختار معنایی" اختصاص داده‌ایم؟ به‌خاطر این‌که بفهمیم چگونه می‌توان در یک متن خلاق، نشانه‌گردانی کرد و چگونه می‌توان از نشانه‌ها در راستای ساختار شعر، کار کشید؛ این خودش یک کلاس آموزشی‌ست. این‌که شما در یک متن، با توجه به سیستم دیونیزوسی، یک شعر را می‌نویسید و در (rewriting) بازنویسی شعر با کمک سیستم آپولونی، آن را بازنویسی کنید و بخش‌هایی از متن را حذف یا اضافه کنید. در این شعر، بازنویسی اتفاق نیفتاده، یعنی ادیت شاعرانه نشده است. چنانچه اگر ادیت صورت می‌گرفت، بدل به شعر بسیار بهتری می‌شد. حالا می‌خواهم این شعر را به عنوان بهانه‌ای برای طرح این مبحث قرار دهم و در این‌باره صحبت کنم. ما برای این‌که بتوانیم یک بازنویسیِ موفق داشته باشیم و به یک شعر ساختمند برسیم و بتوانیم از نشانه‌ها به صورت خلاق، در متن کار بکشیم، اول باید نشانه‌هایی را که وارد متن می‌کنیم شناسایی کنیم تا با توجه به استعداد نشانه‌ها، ارتباط‌هایی را بین‌شان ایجاد کنیم. در این شعر گفتیم که ما "آقا" را داریم و "قارقار". آقا، تداعی‌گر آقا رهبر، آقا پوتین و آقاهای دیگر... چون جهان ما را آقاها و آقازاده‌ها پر کرده‌اند! و هرچه ابله است بدل به آقا شده است. در یک بخش هم شما حلب و حلبی و حلبچه را دارید و جنگ امروز در حلب را. حالا باید دید "دستان کودک" در این‌جا چه نقشی دارند! به هرحال ما در حلب و مناطق جنگی کودکانی را داریم که قربانی شده‌اند. اما در سطر بعدی (پشت هاجر همسایه باران می‌آید) که کلمه‌ی هاجر آمده، آن کودک می‌تواند با هاجر ارتباط داشته باشد. چون کودک، همان اسماعیل مظلوم می‌تواند باشد (پسر هاجر). هرچند اگر قصدمان آوردن داستان هاجر و اسماعیل و این‌هاست باید از آن داستان، تعبیر خودمان را داشته باشیم و با منطق داستانی انسانی، هم‌خوانی داشته باشد (بدون در نظر آوردن خرافه‌ی الهام غیبی و...) هاجر یک برده بوده است. یک زن سیاه و کنیزی که از بین زنان مصری که آمده بودند، مورد پسند ابراهیم واقع می‌شود و چون زیبا بوده، ابراهیم که مردی کهن‌سال بوده، با او نزدیکی می‌کند و از هاجر صاحب فرزندی می‌شود و

طبیعی‌ست بعد از این همه سال انتظار پدر شدن، توجه ویژه‌ای به زن و فرزند داشته باشد. از سوی دیگر، ساره (زن اول ابراهیم) حسادتش برانگیخته می‌شود. در داستان‌های مذهبی آمده که خدا تصمیم می‌گیرد او را با قربانی کردن فرزندش، مورد آزمایش الهی قرار دهد! اما داستان، طبق منطق من به این صورت است که ابراهیم، عاشق ساره بوده است و حسادت ساره را نسبت به هاجر و اسماعیل می‌بیند و طبق خواسته‌ی ساره، تصمیم به قتل فرزند می‌گیرد. اما قبل از انجام این عمل، ساره منصرف می‌شود و پیشنهاد می‌کند که به جای کشتن او، ابراهیم آن دو را از جلوی چشمان او دور کند و به محل دیگری هجرت بدهد. سپس ابراهیم آن دو را به مکه می‌برد و در آن‌جا خانه‌ی کعبه را می‌سازد. حالا طبق آن داستان‌های مذهبی، آن‌جا که ابراهیم، آن دو را رها می‌کند، اسماعیل تشنه است و هاجر بین دو کوه صفا و مروه را در جست‌وجوی آب می‌دود. بعد ناگهان چشمه‌ای می‌جوشد و اسماعیل را سیراب می‌کند. حالا در این‌جا ما یک سری اسامی داریم که در نشانه‌گردانی می‌توان از آن بهره جست. مثلن ما می‌توانیم اسماعیلیان را داشته باشیم، از هاجر، به مهاجرت و مهاجران برسیم و آوارگی دوازده میلیون نفر؛ یعنی هاجر در این‌جا یک نشانه است برای آوارگی میلیون‌ها انسان که از سوریه در سراسر جهان آواره شدند و یا جایی که سیصد هزار نفر انسان می‌میرند و برای به دست آوردن یک خرابه این‌همه پایکوبی می‌کنند. همه جا نوشته‌اند حلب آزاد شده است. درحالی‌که حلب نابود شده و اصلن وجود ندارد که آزاد شود. هر شهری نشانه‌هایی مانند خانه‌ها و خیابان‌ها و ساختمان‌هایی دارد که با آن شناخته می‌شود، اما در حلب، یک خانه‌ی سالم هم وجود ندارد، تنها یک محل برای زیست است. درواقع یک مکان برای جنگ بوده است و در اصل، سنگرهایی بوده که آزاد شده. ما این‌جا یک برهوت داریم، یعنی در حلب، یک کعبه را هم داریم.

جایی که هاجر به آن‌جا پناه آورده و یا از آن‌جا می‌خواهد مهاجرت کند؛ یعنی از سوریه که سرزمین موعود ساره و ابراهیم بوده، برود و به کعبه برسد. این‌ها که گفتم فقط پیشنهادهایی‌ست برای نشانه‌گردانی که ما چه طرحی را می‌توانیم در شعر، پیاده کنیم. و اما در ادامه‌ی شعر می‌خوانیم:

"پشت هاجرِ همسایه باران می‌آید
و دمب خروسش را هر روز
چال می‌خورد
قطعه‌ی شهدا"

در این‌جا قطعه‌ی شهدا می‌تواند شهدای سوریه باشد و یا این‌که همان خانه‌ی کعبه باشد. خانه‌ی کعبه‌ای که ابراهیم برای هاجر و اسماعیل می‌سازد. درواقع آن دو را در آن زنده به‌گور می‌کند یعنی آن‌ها را در آن‌جا شهید می‌کند. چون در آن بیابان بی آب و علف، رها کردن یک زن و یک بچه‌ی کوچک، اصلن کار مناسبی نبوده است و جالب این‌که کتب دینی و قرآن، این مساله را مشیت الهی می‌نامند. خلاصه این‌که ابراهیم آن دو را در کنار کعبه رها می‌کند و به سوی ساره بازمی‌گردد. حالا ما در این شهر، درواقع یک گورستان داریم که نامش را می‌گذارند "قطعه‌ی شهدا" و اگر اسماعیل هم به دست ابراهیم کشته می‌شد، شهید راه خدا نام می‌گرفت.
و در ادامه‌ی شعر، داریم:
"گُر گرفته زیر پشم"
در این‌جا، پشم هم اشاره‌ای به دنیای اسلام است که یکی از نشانه‌ها و نمادهایش ریش و پشم است و هم می‌تواند اشاره‌ای به پشم گوسفندان ابراهیم باشد. گوسفندانی که نماد مردم، زیر سیطره‌ی حاکمانی در هیات شبان بوده‌اند. چوپان هایی که همیشه از حمایت همین مردم، داغ می‌شده‌اند و گر می‌گرفته‌اند. کسانی که با پوتین‌ها و انگلیسی‌ها مشروب می‌خورند و پیک می‌زنند. آن دُم خروسِ بالا آمده هم اگر هوش‌گردانی کنید، درواقع همان دلیلی‌ست که همیشه هویدا می‌شود. در ادامه هم اشاره‌ای می‌شود به ضرب‌المثل "اون ممه رو لولو برد" سخن

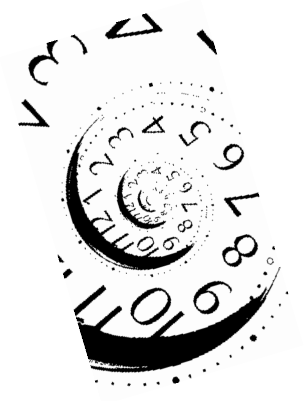
مشـهور احمدی نژاد که در این‌جا مشـخص می‌شود که آن ممه را "پوتین" برده است. و در ادامه:

"پوتین/ آخ که پرهای کلاغ
کبوتر نمی‌شود سفید"

و حالا این پرهای کلاغی که قارقارش را در ابتدای شـعر شـنیدیم، در انتهای شـعر، می‌گوید که ای کاش به پرنده‌ی سفید صلح بدل می‌شد.
متن از نشـانه‌هایی که می‌آورد اصـلن کار نمی‌کشـد؛ مثلن تبدیل آقا به قارقار، در ابتدای شـعر، می‌تواند در ادامه بدل به غار افلاطونی شود و درباره‌ی آن صحبت کند که چگونه این سـنت‌های اسلامی، گیر کرده در غار افلاطونند و هنوز نتوانسـته‌اند خود را از آن غار، نجات دهند. هنوز هم از صـلح و جنگ و بودن، تاویل‌های سـنتی دارند و در این غایت بزرگ، یعنی "نیسـتی"، در این زندگی که چیزی جز "بهانه" نیسـت، چگونه این‌ها دلیلی برای "بودن" پیدا نمی‌کنند.
اگر ما به تمام این مباحث، اشـراف داشـته باشـیم می‌توانیم نشـانه‌ها را در شـعر خود، بهتر بسط دهیم. این شعر از این جهت کمکی به ما نمی‌کند که شاعر، اطلاعات و دانش لازم برای انتقال مفاهیم را ندارد. نشـانه‌ها خوب وارد شـعر می‌شـوند ولی چیدمان درسـتی ندارند. سـطرهایی که باید میان این‌همه حرف، ارتباط ایجاد می‌کردند وجود ندارند. خیلی‌ها می‌آیند و این‌ها را در شـعرشـان توضـیح می‌دهند. شـعر، محل توضـیح نیسـت، بلکه محل هوش است. شعر، تختخوابی‌سـت که کلمات باید در آن عشـق‌بازی کنند. این عشـق‌بازی، بدون توضیح و اطوار است. این عشق بازی را actکلمـات تعریف می‌کند که همان نوع چینش کلمات اسـت؛ یعنی اگر ما این‌جا اشـاره‌ای به افلاطون یا کعبه و دیگر اشـارات داشتیم و آن‌ها را در متن، چرخ می‌دادیم در آن صـورت یک متن متعالی داشتیم. این‌ها پیشنهادهایی بود که از لحاظ نشـانه‌گردانی می‌توانسـتم به دوسـت شـاعرم بدهم.

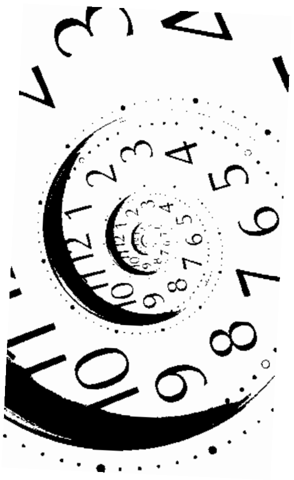
ایوب مردانی

ساعت دقیقن شش صبح
نیست
آمده‌ام سیگاری نکشم
از سوراخی که در ریه‌ام
دری باز کرده
در ساعتی که در پنج بود
ترک رفته



برعکس مانده‌ام
که از دورش
کسی را هی صدا
نجاتم دهد را
از تراس دود شده‌ام بالا
به من کسی نرفته توی کجا
کجا را خواب ببینم حالا
چیزی هست که برندارم از یخچال؟

نزدیک به هشت صبح نیست
دوشی وا کرده‌ام از سقف
کف کرده‌ام بیرون
بچه‌های آن پایین
دارند دور میدانی از برفک
می‌میرند از آزادی
نزده‌ام بیرون با موهام
اگر نیستی
لخت بیایم جایی
و دو تا شلوار بپوشم
هردو رنگی
که تا سرکار
سیگار و مربا دارم
عجله‌ای نیست لای دوپام



باید زودتر برگردم
و عکست را...
تازه شش صبح است ول کن
باید سیگاری بکشم

نقد شعر

اگر در زندگی به اطراف‌تان توجه کنید، مشاهده می‌کنید که همه آمده‌اند تا کاری بکنند، همه کوشش می‌کنند که بی ثمر نباشند اما اگر درست نگاه کنید، متوجه می‌شوید که هیچ‌کدام از آن‌ها در واقع هیچ کاری انجام نمی‌دهند؛ یعنی یک سیر بطالت را همه‌ی اطرافیان شما دارند طی می‌کنند و به آن دلخوش بوده این بطالت را بدل به جامعه و اخلاق اجتماعی کردند و با آن خرسند هستند و لذت می‌برند که از تمدن برخوردارند و اصول شهروندی را رعایت می‌کنند. همه‌ی کارمندان و کارگران و بخش‌هایی که قشر متوسط جامعه را تشکیل می‌دهند، آدم‌هایی هستند که هیچ هدفی ندارند، درواقع طبقه‌ی متوسط در هر جامعه‌ای اساسن فاعل هیچ انقلاب و تغییری نبوده، همیشه طبقه‌ی فرودست به تنگ آمده و طبقه‌ی فرادست چون فرصت مطالعه داشته، فکر کرده است. حالا در این به‌هم ریختگی انگار شاعر می‌خواهد که متوسط نباشد، شاعر می‌خواهد کاری نکند پس شعر را با یک انکار شروع می‌کند:

"ساعت دقیقن شش صبح نیست
آمده‌ام سیگاری نکشم"

این‌که ما می‌خواهیم با نهی کاری بکنیم، با شعار این‌که ما می‌خواهیم هیچ نکنیم و با نیهلیسم این حجم را پر بکنیم، زیباست؛ یعنی به نظر من نیهلیسم متعالی و خلاق، نیهلیسمی‌ست که در بی معنایی گیر نمی‌کند بلکه سعی می‌کند معنایی تازه بیافریند، در واقع یک نیهلیسم متعالی نیهلیسمی نیست که بگوید: اوکی چیزی نیست همه چی بیهوده‌ست و باید مرد. درواقع اگر به درک بی معنایی و به

درک هیچی نمی‌رسد باید این خط عمر را یک خط شانس در نظر بگیرد و سعی کند در این شانسی که دارد خلاقیت ایجاد کند. سعی کند در این بی معنایی مطلق و هیچ بزرگ، معنایی تازه تولید کند. خیلی‌ها سعی می‌کنند عهدی داشته باشند و با تصور این‌که نجات دهنده خودشان هستند و به کار می‌آیند دست به واکنش و فعالیت می‌زنند، حالا کسی که به هیچ‌کدام اعتقادی ندارد، سعی می‌کند با استفاده از بی معنایی به معنایی تازه برسد، این‌جاست که با یک نهی مواجه می‌شویم؛ یعنی می‌گوید:

ساعت دقیقن شش صبح نیست/ آمده‌ام سیگاری نکشم

من فکر می‌کنم که در تکنیک این شعر باید فضای منفی و نهی را آن‌قدر موکد کنیم تا جواب دهد؛ یعنی شعری بسازیم با فرم هیچ! که این هیچ را با فرم نهی پیش ببریم و ببینیم که به کجا خواهیم رسید، پس باید تمام سطرهای اضافی شعر را کنار بگذاریم، این پیشنهاد من به شاعر است.

"چیزی هست که بردارم از یخچال؟"

این سطر زیباست در واقع چنین سطرهایی باید مرکز شعر قرار گیرند و سطرهای دیگر حذف شوند چون هیچ نقشی در شعر ایفا نمی‌کنند.

"نزدیک به هشت صبح نیست"

این سطر، زیباست نباید حذف شود.

"دوشی وا کرده‌ام از سقف
کف کرده‌ام بیرون
بچه‌های آن پایین
دارند دور میدانی از برفک"

شاعر دقیقن باید این سطرها را با انفعال نشان دهد؛ یعنی به حالت منفی درآورد مثلن:

"زیر دوشی که نیست ایستاده‌ام"

شاعر درواقع می‌خواهد از ساعت شش صبح به هشت صبح برسد که بهتر است با یک فضای نهی با یک انفعال و نهی کردن شعر را جلو ببرد و ببیند در نهایت به کجا می‌رسد.

شاعر تکنیک را به خوبی تشخیص داده است ولی شعر را به درستی اجرا نمی‌کند و سطرهای بیهوده زیادی می‌آورد که اصلن به کار شعر نمی‌آید. این شعر می‌تواند شعر مهم و خلاقی باشد اگر با همین تکنیک جلو برود؛ یعنی حتا یک سطر هم بیهوده نباشد.

پیشنهاد می‌کنم به شاعر که این شعر را تکنیکی‌تر کند با تفکر به این‌که ما قرار است با افعالی که خواجه هستند و قرار است که نکنند، بکنیم. این خیلی مهم است که ما وقتی ادعایی نداریم خودی نشان دهیم و بکنیم، در شعر باید عملِ کردن را به درستی انجام دهیم با همان گاردی که قبلن در مورد آن حرف زده‌ام، همان سکس تانترایی؛ در این سکس همه چیز دچار تعلیق می‌شود و شما به ارگاسم نمی‌رسید. شما در این سکس همه چیز را در خلاء دچار تعلیق می‌کنید و این تعلیق باعث ایجاد تفکر می‌شود و با این تعلیق‌ها شما به شهود شعری می‌رسید. شاعر باید این تکنیک منفی‌گردانی را به عنوان یک تم شعری مورد استفاده قرار دهد و در کلِ شعر پخش کند تا به نتیجه برسد، حالا به سطر آخر توجه کنیم:

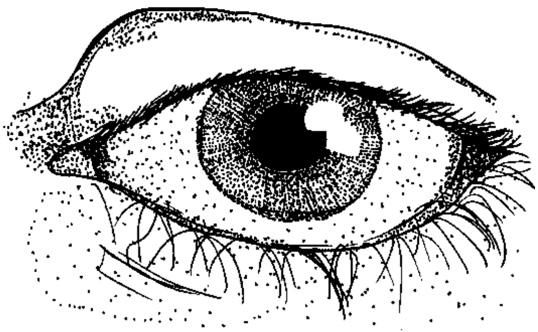
"تازه شش صبح است ول کن
باید سیگاری بکشم"

این پایان خوب است؛ یعنی در واقع شاعر در حال تخیل کردن بوده است و هنوز شش صبح است و همه این اتفاقات را شاعر فکر می‌کرده یا ممکن است یک صبح دیگر باشد. این تفکر کار شاعر است و این تکنیک است که کار را پیش می‌برد و باید برای این تکنیک ارزش قائل شویم، این چیزی است که در شعر فارسی دیگر وجود ندارد؛ یعنی ما درواقع در شعر فارسی، شاعر نداریم، لمپن شاعر داریم، ترانه‌سرا نداریم، لمپن ترانه‌سرا داریم. اساسن همه‌ی این‌ها برای این‌که کاری بکنند هیچ کاری نمی‌کنند؛ یعنی شما در انواع ترانه‌ها و شعرهایی که می‌بینید، چیز

تازه‌ای برای‌تان وجود ندارد. دقیقن وقتی می‌خواهند تفکری را تزریق کنند و یا شعری سیاسی بنویسند همه آن چیزهایی را که خود مردم هم می‌دانند بازگو می‌کنند؛ یعنی در تمام غزل‌هایی که نوشته می‌شود حتا غزل‌هایی که خیلی رادیکال هستند تمام آن چیزهایی گفته می‌شود که خود مردم هم می‌دانند و به مردم هرگز چیز تازه‌ای داده نمی‌شود. سینماگران ما هم همین کار را می‌کنند. سینماگران متعالی ما در اصل کاری نکرده‌اند، همه‌ی آن چیزهایی که در جامعه وجود دارد را به صورت ریز ریز به مخاطب نشان می‌دهند و از بس در بخش سینما شاهد انبوه لمپن‌ها هستیم درواقع در آن‌جا هیچ‌کس فکر نمی‌کند هیچ‌کس کاری نمی‌کند، پس شما بهتر است سعی نکنید کاری بکنید و به خاطر این‌که لمپن نباشید سعی کنید هیچ کاری نکنید و این اتفاقی است که در شعر ایوب مردانی ممکن است اتفاق بیفتد؛ یعنی عمد داشتن به این‌که من نمی‌خواهم مثل شما لمپن باشم؛ من لمپن نیستم؛ من نمی‌خواهم یک پست بگذارم و هزاران لایک بخورد، من می‌خواهم پنج نفر همراه من فکر کنند و مرا بفهمند، پس باید سعی کند که فرق داشته باشد، این جنبشی‌ست که کالج شعر باید روی آن حساس باشد؛ اینکه ما چگونه می‌توانیم لمپن نباشیم. مقصود من از لمپن، تعریفی نیست که در گذشته انجام شده است و یا مربوط به امثال شعبان بی مخ باشد، درواقع منظور من از لمپن روشنفکرهایی‌ست که قبلن به عنوان روشنفکران شعاری مطرح کردم و این‌ها کسانی هستند که هیچ کاری نمی‌کنند، هیچ قدمی رو به جلو برنمی‌دارند و مدام پشت سر مردم هستند که وحشتناک است. همه دارند کاری می‌کنند ولی درواقع هیچ کاری نمی‌کنند. شاعر برای این‌که شعرش دچار این اتفاق نشود باید نشان دهد که دچار ادا و اطوار نشده است، درواقع کاری نکند و ما برای این‌که نشان دهیم هستیم باید نشان دهیم که هیچی نیستیم.

عدنان نوروزی

دالی که بر سر دارم
با انگشت اشاره‌ای که ندارم
نمی‌پرد!
انگشتی که فقط به درد نشان دادن جای خالی تو می‌خورد؛
بگو این تابستان را در چمدانم چه کنم؟
جایی که تو نیستی
مکعبی سیاه است که هی بزرگ‌تر می‌شود
باید همه‌ی تاریکی‌ها را به یک نقطه بدوزم
و نقطه را روی بلوزت
بلوزت را در آغوشم
و همین‌طور که بلوزت بزرگ‌تر می‌شود...
همه‌ی دنیا را بگیرم
آن‌گاه که از من دور می‌شوی...
دور از چشمانت
در چمدانی که به همراه داری
باد می‌کنم
هم‌زمان با انفجار آدامس بادکنکی
روی لب‌هایت می‌ترکم!
و تو خون روی لب‌هایت را که منم
با یک دستمال کاغذی سفید
پاک می‌کنی!



نقد شعر

"دالی که بر سر دارم
با انگشت اشاره‌ای که ندارم
نمی‌پرد!"

این "دال" اگر منظور دالی هست که کُنشی (act) دارد در مقابل مدلول بیرونی، یعنی دالی که در این شعر و در سر راوی هست مابه‌ازای بیرونی ندارد و شاعر قصد دارد شعری بگوید که ارجاع به داخل داشته باشد، زیباست. اما "در سر دارم" درست است نه "بر سر دارم"، حتا اگر منظور، سالوادور دالی است و قصد، آوردن چیزی از اوست هم نادرست است.

"انگشتی که فقط به درد نشان دادن جای خالی تو می‌خورد"

این سطر، نثر است. پیروی کردن از منطق مستقیم نثر است. این بیان می‌توانست بیان شعری داشته باشد. در این‌جا شعر دچار لغزش است؛ یعنی از همان فرهنگ منحط ضد شعری تبعیت می‌کند، چیزی که نامش را شعر ساده می‌گذارند اما فقط یک جور فرصت‌طلبی (اپورتونیسم) است، همان لُمپن شاعر.

در دو سه سطر اول شاهد برخورد خلاق هستیم، برخوردی تأویل‌گر. به همان "دال" در سطر اول می‌توان ابعاد مختلف داد چراکه مخاطب را برای فکر کردن آزاد می گذارد و پروسه‌ی تفکر را در مخاطب کلید می‌زند اما بلافاصله در سطر چهارم، آدرس مستقیم داده می‌شود به وسیله نثر نه شعر.

ما در شعر این نوع برخورد نثرگونه را نداریم کمااین‌که تمام شعر فارسی این‌گونه شده است. ناشرهایی ساختند که با تبلیغات، کتاب‌های مفتضح را به چاپ دهم برسانند، درواقع همان چاپ اول، شامل چهار چاپ است؛ مثلن ۷۰۰ نسخه کتاب چاپ می‌کنند، ۱۰۰ نسخه اول را چاپ اول، ۱۰۰ نسخه‌ی دوم را چاپ دوم الی چاپ پنجم، دهم و... . در این کار با استفاده از تبلیغات و ژورنالیستی که همراه

دارند این چرندیات را به خورد مردم می‌دهند. مردم هم غافل از واقعیت به چاپ چندم کتاب نگاه می کنند و مجذوب می‌شوند در حالی‌که فقط نثر است. شاعری که فارسی بلد نباشد، بلد نیست که با یک فعل و با یک تم بازی کند (اصلن نمی‌داند تم چیست). زمانی که با این‌ها مصاحبه می‌کنند احساس می‌کنید که یک بی‌سواد، یک لُمپن دهان باز کرده است، کسی که در عمر خود چهار کتاب هم نخوانده است.

در ایران دارند مد می‌کنند که هنرمند کسی‌ست که بی‌سواد است، شاعر کسی‌ست که بی‌سواد است، حرف سیاسی می‌زند. از هزاران تمهید استفاده می‌کنند که همه چیز را به قهقرا بکشند حتا در نوع آدم سیاسی، در نوع شاعری که می‌خواهد کار رادیکال یا آوانگارد انجام دهد، آن شخص را با کارها و مسائل دیگر درگیر می‌کنند. قصد دارند مطرح شدن آن شخص را به واسطه‌ی مسائل دیگر، جلوه دهند. همه‌ی این مسائل فضای هرزی‌ست که موجب لُمپن‌سازی می‌شود؛ خواننده‌ی لُمپن، شاعر لُمپن و.... در لُمپنیسم مساله‌ای که مهم است، قرار نیست که کسی چیزی نداند بلکه قرار است هر کس به مقدار کم بداند. کمی مستعد باشد، کمی شاعر خوبی باشد، کمی نویسنده‌ی خوبی باشد، کمی بازیگر خوبی باشد، از طریق هزاران تریبون این شخص را عَلَم می‌کنند و آن‌قدر اسمی را تکرار می‌کنند تا شخصیتی به وجود بیاید. کسانی که تیتر می‌شوند، برجسته می‌شوند و دیگران تصور می‌کنند که راه درست این است در صورتی که این مساله، سطحی‌سازی و بلاهت‌سازی است. سرطان فرهنگ معاصر، بلاهت است. بلاهت امکان دارد پشت صدای خود شخص باشد، می‌تواند زیر چادرنماز مادر باشد، می‌تواند خواهر شخص و خانواده‌ی او باشد، این‌ها دشمن بزرگ هستند که در کنار ما ایستاده‌اند. بلاهت می‌تواند همان خواننده، شاعر، منتقد، رهبر دلخواه شخص باشد، که می‌توانند حاملان بلاهت باشند.

این بلاهت نشانه‌هایی دارد؛ یکی از آن‌ها ساده گرفتن قضیه است. همه می‌خواهند بی هیچ تلاشی به مقصد برسند، یک شبه پولدار شوند، این قضیه شدنی است همان‌طور که می‌بینیم هشتاد درصد از کسانی که طبقه‌ی بالادست جامعه‌ی ایران را تشکیل می‌دهند همین تازه به دوران رسیده‌ها هستند، کسانی که یک ساله پولدار شده‌اند، آقای دکتر شده‌اند.

باید توجه کرد که در شعر هم چنین اتفاقی دارد می‌افتد. پس این‌طور نباید نوشت که "انگشتی که فقط به درد نشان دادن جای خالی تو می‌خورد"؛ این نثر است. حداقل باید با نثر شاعرانه نوشت، حسی نوشت و کشفی در آن اتفاق بیفتد.

"بگو این تابستان را در چمدانم چه کنم؟"

این شعر، سانتی‌مانتال نیست اما از تمام مختصات آن استفاده می‌کند.

یکی دیگر از سرطان‌های شعر معاصر، استفاده از بیان‌های تخاطبی‌ست. شاعر زمانی که کم می‌آورد از آن استفاده می‌کند؛ به طور نمونه؛ آخ ری‌را، ای تو و...

شعر معاصر فارسی یک "تویی" دارد که شعر فارسی را نابود کرد به‌طوری که زاویه‌ی دید هر شاعر فارسی در شعرش همواره متکلم‌الوحده‌ای است که با یک "تو" صحبت می‌کند. این "تو" اغلب خود شاعر است. درواقع این‌ها دچار خودشیفتگی (نارسیسم) هستند. در آینه نگاه می‌کنند، به خودشان می‌گویند تو و این تو می‌شود معشوق، دجال، دشمن، دژخیم، یاور، برادر و... این تو می‌تواند هرجور نقشی را بگیرد؛ این ساده‌سازی است، این بیان تخاطبی مرض است. کمتر می‌توان دید در یک شعر خوب، زاویه‌ی دید از نگاه یک دوربین باشد، دوربین بر شانه‌ی مخاطب و یا بر شانه‌ی شیء گذاشته شود. در زاویه‌ی دید دانای کل هم می‌توان دید یک "تویی" وجود دارد، توی سانتی‌مانتال. این ساده‌سازی شعر و شاعر را به سطح می‌برد که مخاطب در وهله‌ی اول متوجه می‌شود که شاعر قصد دارد چه چیزی را بگوید.

"بگو این تابستان را در چمدانم چه کنم؟

جایی که تو نیستی
مکعبی سیاه است که هی بزرگ‌تر می‌شود
باید همه‌ی تاریکی‌ها را به یک نقطه بدوزم
و نقطه را روی بلوزت
بلوزت را در آغوشم
و همین‌طور که بلوزت بزرگ‌تر می‌شود...
همه‌ی دنیا را بگیرم
آنگاه که از من دور می‌شوی...
دور از چشمانت
در چمدانی که به همراه داری
باد می‌کنم
هم‌زمان با انفجار آدامس بادکنکی
روی لب‌هایت می‌ترکم!
و تو خون روی لب‌هایت را که منم
با یک دستمال کاغذی سفید
پاک می‌کنی!"

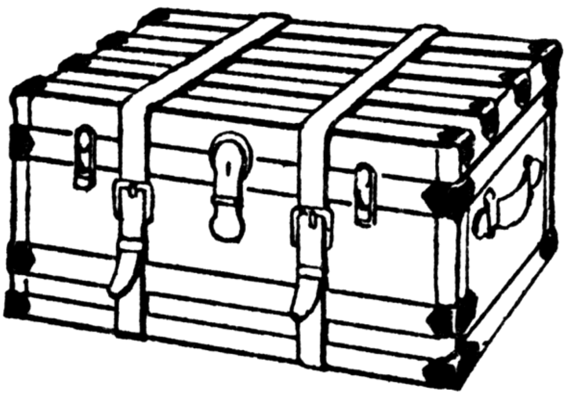
بیان این شعر، سانتی‌مانتال است اما تم آن سانتی‌مانتال نیست، شاهد تخیل و تمرکز هستیم اما بیان، شعری نیست؛ شعر در زبان اتفاق نمی‌افتد. این قسمت شعر در توضیح اتفاق می‌افتد؛ توضیحی شاعرانه.

پیشنهاد من به عدنان نوروزی این است که زبان را در شعر دست کم نگیرد.

بعضی از شاعران که معروف به شاعران زبانی هستند اما درواقع با زبان فارسی آشنا نیستند و طوری از آن استفاده می‌کنند گویی تازه این زبان را یاد گرفته‌اند. نقش زبان در شعر را نباید با شعر این‌ها اشتباه گرفت. درواقع شعر این‌ها یک پیش‌شعر است که در اجرا موفق عمل نمی‌کند.

شاعر ناگزیر است که زبان را بشناسد. برای آشنایی با زبان فارسی باید ادبیات کلاسیک فارسی را شناخت؛ به‌طور نمونه باید دانست که نثر دوره‌ی قاجار چه خصیصه‌هایی دارد، نثر بهار را باید شناخت، نثر قائم مقام را باید شناخت. این نثرها، خود شعرند. وقتی این مسیر را طی کردید و پتانسیل آن‌ها را شناختید هنگام نوشتن شعر آزاد، می‌توانید به این نثرها هارمونی بدهید. با برخورد هم‌زمانی و استفاده از زبان محاوره می‌توان بهترین کُنش‌ها را در شعر خود داشت.

من در کل با درون شعر عدنان موافقم اما نوع فرهنگ سطرسازی این شعر منحط است؛ این سطرسازی مستقیم است؛ یعنی هیچ اتفاقی در سیستم همنشینی و جانشینی زبانش نمی‌افتد.



عارف حسینی

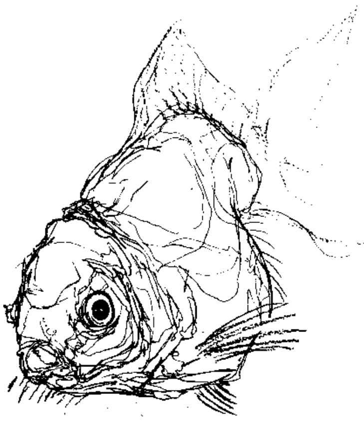
"بی‌خوابی"

خواب سخت می‌رود توی جلدم
مثل مهری رو شناسنامه‌ام
مهاجر که باشی
از خودت تبعیدی
به همه جا
لندن، تهران، ملبورن...

نگاه می‌کنم
نگاه می‌کند
کلاغی روی سیم برق
برق
از آن دوردست می‌آید
ماهیان پشت سد را کسی
آزاد نمی‌کند

هنوز نشخوار می‌کنم
خرده‌شیشه‌ها را
سیمان‌های قدبلند
هر روز کشتار می‌کنند
روزهایم
به شب که می‌رسم
کلاغی در سرم به خواب نمی‌رود
نمی‌رود به مزارشریف*
که سفید شود

"بند امیر"* پاره نمی‌شود
شاید ماهیان بسیاری
آزاد شوند.



مزار شریف: شهری در افغانستان، تمام کبوترها در این شهر سفید هستند، اعتقاد بر این است که کبوترهای رنگی هم در این شهر سفید می‌شوند.
بند امیر: سدی طبیعی در شهر بامیان افغانستان

عارف حسینی یکی از رفقای افغانستانی ما در کالج است. عارف در این پنج ماه بسیار پیشرفت کرده است.
با توجه به شعرهایی که روزهای اول از او دیده بودیم و از زبان آرکائیک برخوردار بود ناگهان می‌بینیم که قرائت عارف از زبان در شعرش تغییر کرده و به خودش نزدیک شده است به‌طوری که در این شعر موارد ملموس زیر را درمی‌یابیم؛ زندگی روزمره، برخوردش با تبعید، مهاجرت، کار، زمان که بر او سخت گرفته، سیمان را مثل خرده‌شیشه در نظر گرفته، برای این‌که خودش را بنویسد هم‌وطنانش را می‌نویسد، از مزارشریف می‌گوید و...
مزارشریف شهری است که مسلمانان بسیاری در آن زندگی می‌کنند و اعتقاد دارند که مزار علی‌ابن ابی‌طالب آن‌جاست و از چنان هاله‌ای برخوردار است که فکر می‌کنند اگر کبوتر رنگی وارد آن شهر شود، سفید می‌شود. عارف نگاه تازه‌ای دارد و با آن نگاه دوآلیستی – نگاه‌های خیر و شری – می‌خواهد برخورد کند.
رویکردها متفاوت است. در واقع آن‌ها کبوترها را سفید می‌خواهند و نماد صلح قرار می‌دهند. هرچند سفید یک رنگ نیست، طیفی از رنگ هاست برعکس سیاه که اصلن رنگ نیست بلکه رنگ زمینه‌ی هستی‌ست؛ محل دِفرمه شدن رنگ‌ها که بحثی علمی است و قصد ندارم وارد این بحث بشوم، اما در قسمت دیگر هم که در مورد ارتباط خُرده‌شیشه و سیمان صحبت می‌شود شاعر به‌طور ناخودآگاه یک رویکرد علمی دارد. نوع سیلیکاتی که در سیمان هست در شیشه هم هست.
مشکل این شعر که در نثر عارف هم مشهود است کم دقتی به منطق زبان است، شاید به علت کمبود وقت و سریع نوشتن باشد که توجیه‌پذیر نیست.

"خواب سخت می‌رود توی جلدم
مثل مهری رو شناسنامه‌ام"
"رو" با زبانی که استفاده شده است ناهم‌خوانی دارد. با کمی جابجایی می‌توان بهتر نوشت:
"مثل مهر در شناسنامه
سخت می‌رود خواب توی جلدم"
در این حالت، تأکید بیشتری بر قسمت مدنظر شاعر ایجاد می‌شود.

"مهاجر که باشی
از خودت تبعیدی
به همه جا
لندن، تهران، ملبورن..."

با گفتن "از خودت تبعیدی" دیگر نیازی به آوردن "به همه جا" نیست و خودش کفایت می‌کند. از طرفی آوردن سه هجای کوتاه پشت سر هم، لحن را از شعر می‌گیرد.
پیشنهاد:
"مهاجر که باشی
از خودت تبعیدی
لندن، تهران، ملبورن..."

"نگاه می‌کنم
نگاه می‌کند
کلاغی روی سیم برق
برق
از آن دوردست می‌آید
ماهیان پشت سد را کسی
آزاد نمی‌کند"

در قسمت "ماهیان پشت سد را کسی/ آزاد نمی‌کند" مفهوم به شدت در آن وجود دارد و به بیان شعر نزدیک شده است. در این قسمت بدون این‌که از تبعید حرف بزند به آن اشاره می‌کند، پشت سد ماندن یک عده را، از من تبعیدی گرفته تا او و همه را شامل می‌شود. این به یک رویکرد متنی هم ارجاع دارد که عده‌ای به خاطر عقایدشان مدام پشت سد می‌مانند، مدام ماهی زندانی هستند. سد بزرگ است اما دریا نیست، ماهی پشت سد دریا را ندیده است و چیزی از آن نمی‌داند.

"هنوز نشخوار می‌کنم
خرده‌شیشه‌ها را
سیمان‌های قدبلند
هر روز کشتار می‌کنند
روزهایم"

این قسمت تصویری از زندگی یک کارگر است. قسمتی که جذابیت دارد.

"به شب که می‌رسم
کلاغی در سرم به خواب نمی‌رود
نمی‌رود به مزارشریف
که سفید شود"

استفاده از "به" در "نمی‌رود به مزارشریف" هارمونی را از شعر گرفته. آدرس مستقیم دادن به وسیله‌ی "به"، "به‌سوی" و... در نثر، در زبان داستان و جایی که زبان، صِرفن به مثابه یک وسیله‌ی انتقال معنا در نظر گرفته می‌شود، کارکرد دارد نه در شعر. در شعر باید با زبان بازی کرد و خصلت چندواژگانی و برخورد چندتأویلی را در آن به وجود آورد. درواقع شعر گسترش می‌یابد و به یک تاویل بسنده نمی‌کند.
"نمی‌رود مزارشریف
که سفید"
دارای دو معنی است: به مزارشریف نمی‌رود و این‌که خودِ مزارشریف نمی‌رود.
نمی‌توان زبان شعر را عوض کرد و در روابط همنشینی و جانشینی زبان در شعر، دستی نبرد.

"بند امیر پاره نمی‌شود

شاید ماهیان بسیاری
آزاد شوند"

در سطر اول این قسمت، استفاده از بند پاره کردن در کنار معنای مستقیم آن، چندتأویلی را به وجود آورده است.
اتفاقی که باید در شعر بیفتد و عارف به آن توجه کند، لحن‌پردازی است که نسبت به شعرهای قبل بهتر شده اما هنوز جای کار دارد.
این شعر ملموس است و مخاطبِ آن پی می‌برد که شاعر تجربه‌های خود را می‌نویسد. نگاه دردمند و هوشمندی در شاعر وجود دارد، دید بسیار روشنفکرانه‌ای در او هست که برعکس روشنفکران خاورمیانه مطلقن نشانه‌ای از لُمپنیسم در آن وجود ندارد. شاعری مثل عارف باید قد بکشد و به نکاتی که گفته شد توجه کند؛ به برخوردهای زبانی، به جزئیات زبانی در حیطه تصویرپردازی و روابط همنشینی و جانشینی که در سطرهای شعر هست. زبان در شعر باید درونی شود بدون بَزک و آرایش. زبان نباید تصنعی باشد، باید مال خود شاعر باشد.
به اعتقاد من عارف سریع به این جایگاه می‌رسد، چراکه وقت برایش گران‌بهاست و جاه‌طلبی در درون اوست.

ویرایش

"بی خوابی"

مثل مهری در شناسنامه‌ام
سخت می‌رود خواب توی جلدم
مهاجر که باشی
از خودت تبعیدی
لندن، تهران، ملبورن...

نگاه می‌کنم
نگاه می‌کند
کلاغی روی سیم
برق
از آن دوردست می‌آید
ماهیان پشت سد را کسی آزاد نمی‌کند

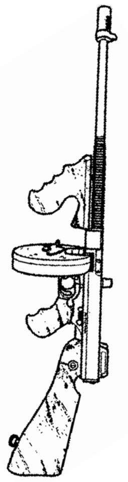
هنوز نشخوار می‌کنم
خرده‌شیشه‌ها را
سیمان‌های قدبلند
هر روز کشتار می‌کنند
روزهایم
به شب که می‌رسم
کلاغی در سرم به خواب نمی‌رود
نمی‌رود مزارشریف
که سفید...

"بند امیر" پاره نمی‌شود
شاید ماهیان بسیاری
آزاد شوند.

مصطفا صمدی

صوریه

چقدر خسته است
سر/باز می‌بارد سرش
سازگار نیست دستی که سازمان دهد به سوریه
بشارت دهد به اسد
صور دارد به سوریه می‌رسد
که ایران رو/سیه‌تر از پوتین
سوراخ دعا سرچ کند
چقدر خسته است خدا
سوریه می‌بارد سرش
و چقدر خسته است دهخدا
وقتی حلب تنها شهری‌ست در سوریه



نقد شعر

مصطفا صمدی یکی دیگر از شاعران افغانستانی ماست که در این هشت ماه شعرش بسیار پیشرفت داشته است؛ یک شاعر منثور بدل به یک شاعر زبانی شده است که زبان و توجه به فرم در شعرش نقشی مرکزی دارد، به‌خصوص در این شعر، شاعر از طریق زبان به شعر می‌رسد البته شاعر به نظر این‌جا بی حوصله بوده و در این شعر سه تکه‌ای فقط یک تکه‌اش به شعریت رسیده است.

"صور دارد به سوریه می‌رسد/ تا ایران روسیه‌تر از پوتین سوراخ دعا سرچ کند". در این قسمت، شاعر از چندواژه‌گانی، قدرتمندانه استفاده کرده که البته "را" هم به نظرم بیهوده حذف شده، در "سوراخ دعا را سرچ کند" شاعر خساست کرده است، از نظر ایجاز خوب است اما حذف "را" در این سطر، حسیت را رقیق‌تر کرده است. این تکه را خیلی از لحاظ شعری دوست دارم اما شاعر بیهوده این شعر را ننوشته است، سوریه میدان جنگ بسیاری از قدرت‌ها شده و در این بین ملتی دارد تلف می‌شود. در دو دهه‌ی گذشته ملتی مظلوم‌تر از سوریه وجود نداشته، به طوری که این حوادث و اتفاقات چند سال گذشته دوازده میلیون آواره و بیش از سیصد هزار کشته از خودش به جا گذاشته است و صرفن خرابه‌ای از دست یک منحط به منحط دیگری انتقال پیدا می‌کند و به‌خاطر این کشوری مثل ایران و یا بخشی از مسلمان‌ها جشن می‌گیرد که حلب آزد شده در صورتی که چیزی جز نقض حقوق بشر دیده نمی‌شود و من متعجبم که چرا جهان سکوت کرده، از این‌رو می‌شود گفت که میان‌مایگی تنها در ایران وجود ندارد بلکه جهان ما دچار میان‌مایگی شده است، همه به شعار توجه دارند، میان‌مایه‌ها دارند بر جهان تسلط پیدا می‌کنند، به همین خاطر سکوت در برابر سوریه از عهده تخیل هم برنمی‌آید و مصطفا نیز در این زمینه شعر نوشته است.

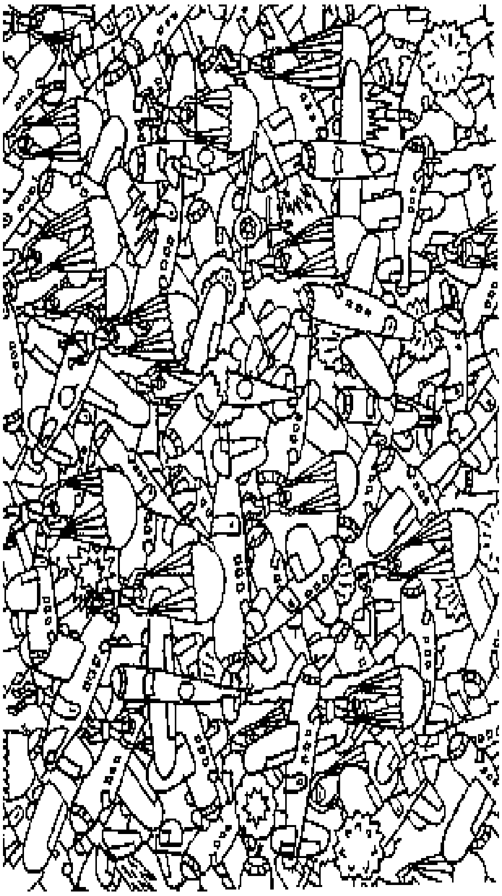
"چقدر خسته است
سر/باز می‌بارد سرش"

می‌بینیم که شاعر با تقطیع "سر/باز" چندواژه‌گانی را اجرا کرده است، این سر چه هست که باز سر سوریه می‌بارد، آیا بمب است؟ آیا سرباز می‌بارد؟

"سازگار نیست دستی که سازمان دهد به سوریه
بشارت دهد به اسد"

بازی زبانی روتین است که بیشتر از تکنیک و مهارت استفاده کرده، این بازی‌های زبانی تا حدودی در شعر اتفاق افتاده و طبیعی هم نشسته اما شعریت و کشف در این‌جا به وجود نیامده است.

"صور دارد به سوریه می‌رسد
که ایران روسیه‌تر از پوتین
سوراخ دعا سرچ کند"
این بهترین تکه این شعر است. دوباره می‌گوید:
"چقدر خسته است خدا"



سطر "چقدر خسته است" برمی‌گردد به خدا که خسته است و کاری نمی‌کند. انسان-خدا خسته است که کاری نمی‌کند انگار آدم‌ها دیگر خسته شده و از بس به حقوق بشر توجه کرده‌اند باعث شده هیچ توجهی به حقوق بشر نداشته باشند، همه دم از حقوق بشر می‌زنند ولی به تنها چیزی که توجه ندارند حقوق بشر است.
پس با توجه به آن چقدر خسته است.
"و چقدر خسته است دهخدا" این ناخدای دهکده که می‌گوید "وقتی حلب تنها شهری‌ست در سوریه" در حالی که امروزه حلب محل قتل عام بشر روی زمین است و دیگر تنها اسم یک شهر نیست و باید دهخدا را غلط‌خوانی کرد. در هر صورت این شعر جذاب مصطفا نیست، به هر دلیلی شاعر حق ندارد خودش را دست کم بگیرد. مصطفا باید دیگر شعر خوب هم ننویسد، بهتر است ننویسد و اگر دست به قلم می‌برد اساسی بنویسد و توقع من از آن به عنوان یکی از شاعران کالج این است که خودش را جدی بگیرد و مطمئنم که اگر خودش را جدی بگیرد و سخت‌تر کار کند یکی از معدود شاعران افغانستانی خواهد بود که سبک و قرائت تازه‌ای را وارد شعر افغانستان خواهد کرد و این استعداد را در خود دارد که اگر در پنج - شش سال آینده از شعر افغانستان صحبت کنیم از گرایشی به اسم مصطفا صمدی نام ببریم و بگوییم این خصیصه‌ها و ویژه‌گی‌ها را وارد شعر افغانستان کرده است. من شعرش را دوست دارم اما حیف است که این‌طور شعر بنویسد و تنها از مهارتش استفاده کند. شعر در ذهنش اتفاق نیفتاده و شیطان زیر نوک قلمش راه نرفته است و شاعر باید همکاری بیشتری با شیطان قلمش داشته باشد.

جمیله کرمی

قلمه می‌زد دست‌هاش
گل چینی
از صورت به دامن
و در تخت دو نفره‌اش
مرا به آغوش داشت
هر روز
خانه کلنگی‌اش
می‌رفت تا نانوایی
و شومینه‌ای که سال‌ها خراب...
گرم بود ولی برای توله گربه‌ها
مادرم
شب‌ها را زود غروب می‌کرد
و امشب میان چاله‌ای
زودتر...

نقد شعر

علت بررسی شعر جمیله کرمی این است که بیان یعنی جزءپردازی او نسبت به شعرهای قبلی‌اش بسیار پیشرفت کرده و ناگهان می‌بینیم در شعر شاعری که قبلن رک و مستقیم حرف می‌زد، سطری چنین درخشان وجود دارد:
"مادرم شب‌ها را زود غروب می‌کرد"
همه‌ی ما تجربه‌ی حسی این سطر را داریم و برای ما ایرانی‌ها یک مانیفست و برداشت بزرگ است. با این سطر همه کار می‌توان کرد:
"مادرم شب‌ها را زود غروب می‌کرد یا روزها را"
اما چرا ما غم غروب را دوست داریم ولی از زیبایی شب گریزانیم؟
شب پر از سلطنت فردیت و تنهایی‌ست، شب مقدس است لیکن ما از آن گریزانیم، چون همه چیز آن‌جا شب است.

غروب را دوست داریم و می‌خواهیم هم روز را زود غروب کنیم و هم شب را سریع به غروب برسانیم.
غروب این‌جا کنایه از پیری نیز هست، چرا شب جوان است و روز جوان‌تر اما غروب یک مرز یا محدوده و جایی است که ما آن‌جا ناگزیریم و این ناگزیری ما نیازمند پرداخت است.
"مادرم شب‌ها را زود غروب می‌کرد/ و امشب میان چاله‌ای زودتر..."
یعنی امشب میان چاله‌اش زودتر آرمیده و منظور از چاله، گور یا تخت‌خواب است که در آن غروب کرده تا در غروب بخوابد؛ یعنی شب، مادر در غروب رسیده است.
همه این‌ها می‌تواند یک بیان عینی هم داشته باشد چراکه ما با کشیدن پرده‌های خانه، غروب را به شب و شب را هم با نفوذ از بیرون به درون به غروب بدل می‌کنیم.
اما مشکل اصلی شعر خانم کرمی بی تجربگی در سطرسازی‌ست.
شعر این‌گونه آغاز می‌شود:
"قلمه می‌زد دستهاش..."
بیان و اجرای این قسمت زیبا نیست. باید مثلن این‌گونه نوشت:

"دست‌هاش قلمه/ قلم می‌زد گل چینی از صورت به دامن..."
که این گل چینی می‌تواند گلچینی یا گلِ چینی باشد که روی صورت لباس یا جای دیگر می‌آید و این گل چینی چسبیده می‌شود به تخت‌خواب، تخت دو نفره‌ای که قرار است کسی را در آغوش داشته باشد و این می‌تواند زنی باشد در آغوش کسی و زن هم می‌تواند مادر باشد یا دختری که جانشین مادر است یا تنهایی که دختر را به آغوش مادر می‌برد.
این سطر یک سنت و قدمت را می‌رساند و خانه کلنگی این سنت است که برای سیر نگه داشتن بچه‌هایش به نانوایی می‌رود.

این فرمت مربوط به بحثی‌ست که ما در اروتیزم داشتیم که در زنـدگی حیوانـات در نوع لذت‌بری تنوع وجود ندارد و انگـار لـذت نمی‌برنـد، این‌جـا هم این بحث وجود دارد و گفته شده است:

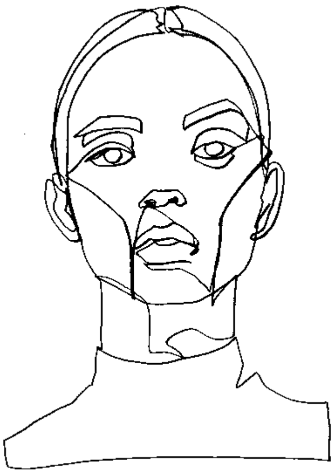
"می‌رفت تا نانوایی
و شومینه‌ای که سال‌ها خراب
گرم بود ولی برای توله گربه‌ها"

این توله گربه‌ها، نوعی نگاه به همان بحث اروتیزم اسـت و بهتر اسـت این شعر لحن‌گردانی شود و همچنین شاعر باید بحث‌های مربوط به سـطرسـازی، سرعت سطر و هجاچینی را مطالعه کند. همان‌طور که قبلن گفتم برای رسیدن به یک قطعه شـعر باید هر کدام از سـطرها چندبار اجرا شـود و بهترین سـطر و اجرا در شـعر بیاید. با چینش سـطرها شعر سـاخته می‌شود و همان سطر هم با آرایش واژه‌ها به وجود می‌آید و انتخاب و چینش کلمات هم نقش کلیدی دارد.
شـاعر بزرگ، معمار و متخصـص گزینش بهترین کلمات است.
تفاوت شاعر بزرگ و معمولی‌تر این‌جاست که شاعر بزرگ می‌توانـد کلمـات خـاص‌تری انتخـاب کند چنان‌که در یک شعر معمولی می‌توان انتخاب بهتری کرد و به جای کلمات آن کلمـات بهتری آورد امـا در یک شـعر بزرگ نمی‌توان دست برد.
بـایـد توجـه کرد کـه مـا فقط بـه مفهوم و حس‌مـان پایبند نیسـتیم، این فقط ورژن اولیه اسـت. در نویسش شعر سپید شـاعر آزاد اسـت هر نوع رفتاری با زبان بکند اما برخلاف سـایر شـعرهای دیگر کار شـاعر تازه بعد از نویسـش آن شـروع می‌شـود؛ یعنی در جایگاه اول از طریق سـیسـتم جانشـینی شـعر نوشـته می‌شود و به صورت "دیونیزوسی" روی صـفحه اتفاق می‌افتد، بعد تازه کار شـاعر شـروع می‌شـود؛ یعنی داده‌ها، تجربه، برخورد و دانش شـاعر وارد صـفحه می‌شـود و او با سـیسـتم آپولونی، شـعر را دوباره می‌نویسد و این‌جاست که هارمونی شعر چه از لحاظ

موسـیقیایی و چه معنایی باید بهتر شـود و آن‌جا که ارتباط خاصی وجود ندارد، نشانه‌ها باید بازسازی شود.
این شـعر مدرنیستی و از نوع دهه شصتی است (مدرنیستی قرن ۱۷)
در این شـعر بازی زبانی وجود ندارد، تکه‌های درخشـانی دارد و قسـمتی که اول اشـاره کردم شاهکار است ولی باید در ارتباط مستقیم با قسمت‌ها و سطرهای دیگر باشد. شاعر باید در قسمت دوم که شعرش را بازنویسی می‌کند دیالوگ بین این قسـمت‌ها را برقرار کند و همین دیالوگ‌هاست که شعر را می‌سازد؛ یعنی باید بین کلمات عشق‌بازی و آمیزش باشد و من این اتفاق را نمی‌بینم.
تحت هیچ شرایطی شعر امروز فارسی را نخوانید، به شدت بیمار اسـت، چون با این‌که ایده دارد روایت بدبختی می‌کند و بدبختی در روشـنفکری جایی ندارد. این اشـعار به شکل ترانه و مافنگی با بیان بدبختی تصـنعی جلب دلسـوزی و مخـاطـب می‌کنـد و از این طریق می‌بینیم بزدلی خود را قهرمـان و دیگری خود را زنـدانی جـا می‌زنـد و مـا را بـا شومن‌ها روبرو می‌کند.
حوزه دیـدگـاه اسـتتیکی ما باید با برخورد پولیتیکال فرق داشته باشد اما ما این‌ها را باهم قاطی کردیم و لمپنیزم را مد کرده‌ایم.
در نتیجه اجرا بسیار مهم است، نمی‌توان آن را کنار گذاشت و به دلی نوشتن و الهام توسل جست در حالی که چیزی به اسـم الهـام وجود نـدارد و شـاعری کـه به اجرا، زبان و مؤلفه‌های استتیکی توجه نکند شاعر نیست.

عدنان نوروزی

یکی از انگشت‌های دست چپم عاشق
و بقیه عاشق‌تر
یکی از حلقه‌های طلافروشی زرد
و بقیه مربع
بقیه تاکسی مال خودش
حلقه تاکسی
دایر است آن بیرون
چه حالا که:
یکی این داخل است
حلقه
بقیه انگشت‌هایم
چند متر مربع طلایی
و آن زردی که مال خودش، دوتا!
یکی برای گوش بدهکار
گوشواره
یکی برای طلب‌کار
پنبه
چه بعدن است حالا که داخلم...؟
بیرون است دایر همچنان
یکی از قبلن خودم، منتظر
قاضی یک روی سکه
من روی دیگر قاضی‌ها را می‌بوسم
یکی از قاضی‌ها زن است آخر
اول می‌رسم به او که زن است
او می‌تواند بقیه انگشت‌هایم باشد
و آن یکی انگشت‌هایم را هم؛
تاکسی و بقیه هم برای قاضی!
یکی از مربع‌های بالا...
و بقیه زن هستند!



شعر آقای نوروزی بیان خوبی دارد. اگر عدنان نوروزی غلظت عاطفه و حسیّتِ این زبان را بیشتر کند، می‌تواند آن را از حالت منثور خارج کند و به آن شعریت بیشتری ببخشد.

"یکی از انگشت‌های دست چپم عاشق
و بقیه عاشق‌تر
یکی از حلقه‌های طلافروشی زرد
و بقیه مربع

برای حالت چرخشی و این‌که می‌خواهی آن را توضیح بدهی باید نشانه‌ها را به صورت ملموس‌تر انتخاب کنی؛ مثلن سطر اول خیلی خوب است: عاشق، من می‌توانم بگویم بقیه چرا عاشق...
اما من در ادامه بحث، "بقیه عاشق‌تر" را درک نمی‌کنم. نمی‌دانم شما می‌خواهید از "orgy sex" صحبت بکنید یا از "foursome" قصد دارید بگویید که از مربع می‌گویید یا از چهار گوشه مربع می‌خواهید حرف بزنید؛ مربع در این‌جا چه نقشی دارد؟ و در ادامه هم نقش قدرتمندی ایفا نمی‌کند و بسیار گنگ است. ناگهان می‌گویی: "بقیه مربع"
و بعد چندتا فاصله
"بقیه‌ی تاکسی مال خودش"
من اسم این را سپیدخوانی نمی‌گذارم، اسمش را تنبلی می‌گذارم. در این قسمت، یک پاسخ می‌توانست مطرح شود اما سطرِ "بقیه‌ی تاکسی مال خودش" بسیار زیباست، این معمولن برای همه‌ی ما اتفاق افتاده است: "بقیه مال خودت" که خودش می‌تواند آن راننده‌ی زن باشد یا راننده‌ای مستعار باشد و کسی که در تخت‌خواب رانندگی می‌کند می‌تواند، تأویل بسیار اروتیکی هم داشته باشد.
"حلقه‌ی تاکسی"
تاکسی در این قسمت، طوری نوشته می‌شود که فقط تاکسی خوانده می‌شود. تا کَسی یا تا کُسی معنی نمی‌دهد. در این‌جا "حلقه‌ی تاکسی" باز هم به حلقه‌های ابهام تو بیهوده افزوده می‌شود.

"بقیه تاکسی مال خودش
حلقه‌ی تاکسی
دایر است آن بیرون
چه حالا که:
یکی این داخل است
حلقه"

وقتی که فضای شعر شما به سمت طلاق می‌رود، مثلن شما نمی‌توانید بحث چیزهای حلقوی را بکنید که فلانی حلقوی بوده، من پولش را نمی‌دهم و یا مسائلی از این دست که نمی‌خواهم وارد جزئیات‌شان شوم، این نشانه‌ها را می‌شود در آن بازخوانی کرد، اما شعر باید یک جایی فرافکنی داشته باشد و ایجاد لذت بکند، مثل آن‌جایی که شما می‌گویید:

"قاضی یک روی سکه
من روی دیگر قاضی‌ها را می‌بوسم"

این بیان‌ها جالب است، این‌گونه سطرها باید در این‌گونه شعرها بیشتر باشد یا مثلن آن‌جا که می‌گویید:

"یکی برای گوش بدهکار
گوشواره
یکی برای طلب‌کار
پنبه"

این‌ها را باید از آن کار بکشید، پاره‌های درخشانی می‌آوری ولی از آن‌ها کار نمی‌کشی. در این شعر بسیار محافظه‌کاری وجود دارد، اشکال ندارد. بحث من با تو ضریب حسیّت و شناخت روی تکیه‌گاه‌های عاطفی و حسی شعر است که این در شعر شما وجود ندارد. به نظر من قصد شما این است که تیزهوشانه با زبان رفتار کنی و به زبان بها بدهی و کارتان را زبانی کنید و نمی‌خواهی زبان مالوف باشد، می‌خواهی از یک کنار دیگر زبان فارسی استفاده بکنی. از این سیستم زبانی که معمولن یک جور لکنت در آن است، معمولن به عنوان "second language" از آن استفاده می‌کنی؛ یعنی کسی که فارسی زبان اولش است معمولن از این زبان استفاده نمی‌کند. شما می‌خواهی آن را که مثلن یک روایت از "second language" است بدل به "second world" کنی و به خاطر این‌که دنیای دومت اتفاق بیفتد، باید با آن رابطه حسی داشته باشی؛ یعنی تو اول باید شعرت را باور کنی تا این‌که خواننده‌ات با شما رفیق شود! باورپذیری در شعر بسیار مهم است. شعری که باورپذیر نیست تصنعی است. شعری که شما برایش تمهید درست نمی‌کنید و توجهی به باورپذیری آن ندارید، مانند یک داستانی است که وجه عینی ندارد، داستانی که "abstraction" به طور تصنعی و دم دستی در آن اتفاق می‌افتد. مساله این است که ما باید دایرکتور خوبی باشیم؛ یعنی یک شاعر واقعی دایرکتور کلمات است، شما باید از پس این معماری بربیایید. در بعضی از سطرها، این کار را به درستی انجام می‌دهی اما یک جاهایی ولش می‌کنی. بعضی جاها تقطیع تصنعی است؛ تقطیع منطق ندارد و آن منطق زبانی هم که شما تبلیغ می‌کنی، باید در سرتاسر شعر از آن تبعیت بکنی. به نظرم کلن رفتار این شعر را من به شعر بسیاری از شاعرهای معروفی که اکنون در ایران کار چاپ می‌کنند و همه کتاب‌ها و شعرهای‌شان را مرتب می‌خوانند و مثل مگس در حال تولیدمثل هستند ترجیح می‌دهم. من همین یک شعر را معادل صدتا از آن کتاب‌ها می‌دانم، چون این شعر می‌خواهد یک‌جور دیگر رفتار بکند؛این مهم است که شما از سانتی‌مانتالیسم پیروی نکنید، از لمپنیسم فرهنگی پیروی نکنید و نقطه مقابل آن باشید. بخواهید در شعرتان گاردی علیه آن داشته باشید بدون این‌که از آن ظرفیت موجود در مخاطب فارسی زبان استفاده بکنید، مخاطب را جذب بکنید و این‌جور نوشتن از این بابت دارای اهمیت است؛ یعنی شما جهانی تازه را در متن احیا می‌کنید، به همین دلیل می‌گویم بعضی از آن‌ها که زبان فارسی زبان دوم‌شان است؛ از این طریق می‌توانند به second worldبرسند که این دنیای دوم یک دنیای متنی است.

سمیه ابراهیمی

باران که سربالا
جفت‌مان را آل می‌برد و
سنگر را موج
ریسه کشیده به خاک و خون
فیوز
پریده پشتِ خاکریز
و کات!
این پلاکِ آخر نیست

چند قبرستانِ دیگر هیزم کنیم؟
در تنورِ قبلی
که گیر لای دندان
انهدام و ما
برشته نشویم
تنها
تفی سربالا!

این پلان شیرینی‌ست
نداده نخ به فرهاد
بزنید هلهله بر start
دامادی
سر می‌کشد فقط تابوت!

تمام نمی
شدیم
ریخته نفت از چشم‌ها
فندک نزنید
حتا سیگار کشیدن ممنوع
بی مادر است این خاک

نقد شعر

شاعر در این شعر دچار شیزوفرنیِ زبانی است و شعر پراکنده است. او به علت علاقه به سطر زیبا یا نتیجه‌گیری، عجله دارد و بدونِ تمرکز می‌نویسد؛ مثلن در سطرِ /باران که سربالا/ نمی‌توانید فعل را حذف کنید باید بگویید باران که سربالا ببارد.

جفتمان را آب می برد و سنگر را موج

دقت کنید: سن/ گر/ را/ موج

این‌جا تسکین وجود دارد و به‌خاطر این‌که جلوی این تسکین را بگیری بهتر است این‌طور بگویی:

سربالا که ببارد/ با/ ران/ جفت‌مان را آل می‌برد/ و سنگر را موج

مشاهده می‌کنید که تقطیعِ ما باعث شده است که تسکین خفیف‌تر شود و دیگر ملموس نباشد.

سطرِ /و سنگر را موج/ یعنی سنگر را با خودش موج می‌برد که فعل حذف شده است.

در ادامه لحن عوض می‌شود:

ریسه کشیده به خاک و خون/ فیوز/ پریده پشت خاکریز/ و کات/ این پلاک آخر نیست

در این قسمت، بازی زبانی کرده به جای این‌که بگویی "پلان آخر نیست" می‌گویی "پلاک آخر نیست". باید با این پلاک بازی می‌کردی اما در ادامه شعر خبری از پلاک نیست.

چند قبرستان دیگر هیزم کنیم؟/ این سطر وجه عینی ندارد. اگر منظور این است که هیزم اندازه قبر است باید می‌نوشتی: "چند قبر دیگر هیزم کنیم"

در تنور قبلی/ که گیر لای دندان/ انهدام و ما/ برشته نشویم

این سطرها همه توضیحی هستند که باید ویرایش شوند. (از نظر نشانه‌ای در ساختار معنایی نقشی ندارند)

دامادی/ سر می‌کشد فقط تابوت/ تمام نمی/ شدیم

ما در شعر اجازه نداریم هر کار خواستیم انجام دهیم؛ مثلن "تابوت" را نمی‌توان سرکشید و در عوض می‌توانی بگویی:

"تابوت را بر دوش می‌کشد". همچنین استفاده از "می" و "نمی" در شعر خیلی لوث شده است و استتیک خود را دارد از دست می‌دهد.
درکل این شعر، شعری بد نیست و سطر "بی مادر است خاک" از سطرهای خوب این شعر است.
اما حالا باید به ادیت من و شعر اصلی دقت کنی که چه تغییراتی به آن داده‌ام تا بهتر بنویسی. این شعر را می‌توانی با بازنویسی به یک شعر خوب تبدیل کنی.

همه گورستان
ریخته نفت از چشم‌ها
فندک نزنید
سیگار کشیدن ممنوع
بی مادر است خاک

ویرایش شعر

سربالا که ببارد با
ران
جفت‌مان را آل می‌برد
و سنگر را
موج
به خاک و خون کشیده ریسه
فیوز   پریده پشتِ خاکریز
کات!
این پلاکِ آخر نیست

چند قبرِ دیگر هیزم کنیم
در تنورِ قبلی
که گیر لای دندان و برشته نه!
تنها
تفی سربالا!

این پلان شیرین است
که نخ نداد به فرهاد
بزنید هلهله و start
که داماد
تابوت می‌کشد بر دوش!

همه جا گور است

فاطمه قهرمانی

حوالی پلاک شانزده
تخمک‌ها بیدار
و او زیر خون
برای مادرش
که زن می‌کشت
لقمه پیچید
پیچید تا کرمِ پدر
بخوابد روی رَحِم
و خانه‌اش زیر برادر
آن‌قدر تکان داد
که خراب شد سر خواهر
حالا نشسته
حبس در مُثلث
از لای گل‌های قالی
دنبال خار می...
می‌رود حوالی پلاک دو
که زیبایی را گم
و برادری نبود
تجاوز کند به عروسک
برقصد با ملوسک
مادر اجیر کند
پدر زیر کند
و خواهر، سنگ
افتاده روی قالی
اشک می‌چکد از رحِم
گل‌ها، رنگ...

در شعر فاطمه یک نقشه وجود دارد که با بررسیِ شعرش آن را کشف خواهیم کرد:

"حوالی پلاک شانزده
تخمک‌ها بیدار"

"تخمک‌ها بیدار" یعنی دختری می‌رود پشت پلاکی که توی این پلاک قرار بوده اتفاقی بیفتد یا سکسی در پیش بوده و تخمک نشان می‌دهد که طرف دختر است. این اتفاق و حشریتِ دختر می‌تواند ارتباطی با از دست رفتن بکارتش داشته باشد و در عین حال در این رابطه یک نوستالژی وجود دارد، یک ترس که این دختر نسبت به سکس دارد و این سکس به یک کهن الگو برمی‌گردد. تنفر از مرد هم وجود دارد و انگار این دختر مرد بودن را فقط با برادر تجربه کرده است، برادر است که اولین بار این دختر را خونی می‌کند و خانه‌اش را تکان می‌دهد. جالب این‌جاست که می‌نویسد:

"و او زیر خون
برای مادرش
که زن می‌کشت
لقمه پیچید
پیچید تا کرم پدر"

لقمه برای مادر پیچیده، یعنی یک‌جور تبانی صورت گرفته، یک تبانی برای پسرسالاری و مردسالاری که همه‌ی این لقمه را مادری پیچید که ضد زن بود؛ یعنی ضد دختر خودش بود و پسرش را تقدیس می‌کرد که این تقدیس باعث شده تا برادر به دختر تجاوز کند و این پیچشی که کرم (کروموزوم پدر) توی رحم داشته است، خانه خرابش کرده یعنی دختر را خراب کرده است.
همچنین موضوع "حبس در مثلث" یعنی زنی را که در این مثلث حبس کردند و "گل‌های قالی" نمادی از زن است، زنی که خود مادر، دختر و خواهرش است و این گل‌ها چگونه سنگ می‌شوند و چگونه بر این لطافتی که این گل‌ها (زن‌ها) دارند سنگ غالب می‌شود. مادر سنگ‌دل می‌شود و زیبایی‌اش را گم می‌کند چون بعد از زیبایی افسرده می‌شود و برادری که به یک عروسک تجاوز کرد

جشـن گرفت حتا مادرش را مجبور به سـکوت کرد و این سـکوت، پدرش را هم زیر گرفت خواهرش را بدل به مادرش کرد (سـنگدل کرد)؛ این داسـتانی اسـت که من از خوانش این شـعر دارم و براســاس همین خوانش، آن را بازنویسی می‌کنم:

"حوالی پلاک شانزده
تخمک‌ها همه بیدار
و او درون خون
برای مادر که زن می‌کشت
لقمه پیچید

پیچیده کرمِ پدر
توی رَحِم
و خانه‌اش را چنان تکاند برادر
که خواهرش خراب شد

حالا نشسته حبس
توی مُثلث
و از لای گل‌های قالی
دنبال خار می... پشت پلاک دو
که زیبایی‌اش را گم
تا برادرش که حتا نبود
تجاوز کند به عروسک
به خاله سوسکه به ملوسک
حتا مادرش را اجیر
پدر را زیر کند و خواهر
که گل داده سنگ بر قالی
اشکِ رحِم دربیاورد
سنگ   دل کند دوباره مادر
گل را رنگ"

باید توجه کنیم در این شـعر لقمه پیچیدن، به مادر هم برمی‌خورد؛ یعنی خود پدر هم برای مادر لقمه پیچیده است و لقمه‌اش همان کروموزومی اسـت که وارد رحم مادر می‌کند و او را دوباره دچار زایمان. این شعر در عین این‌که ادعایی ندارد، نگاه خاصـی دارد. درواقع این شـعر روایت جالبی دارد و برای من عجیب اسـت که فاطمه قهرمانی با خوانش شعرهای بسیار باز به شعر خودش برگشته و تقلید نکرده اسـت که این بازگشت را من دوست دارم. به روایت خودش برگشـته و داسـتانی که شاعر را عذاب داده است و چون تلاش مغزی آپولونی داشــته به تلاش دیوزینوسـی نرسیده است.
یک جاهایی شـعر کند پیش می‌رود که در این اجرا من این کندی را جمع و جور کردم و حالا فاطمه باید بین این دو ورژن قیاس کند که چه اتفاقی افتاده و آن‌ها را یاد بگیرد.

عارف حسینی

مقبره‌ای برای " َش"

میدان هوایی* شروع شهرست
سرک‌های* خام هنوز نفس می‌کشند
باشندگان*، لبخند دارند
طبق خینه* در دست
خانه‌ی عروس
شاه‌بالاهای* رقاص

ترافیک شهر را زیاد کرده‌ای
قال‌ومقال* بسیار دارند موترها*
دایره‌زنان می‌گذرند زنان
اوشتُک‌های* از خدا بی خبر
همه را باخبر می‌کنند

جذاب‌تر از همه
کسی هست؟
هست؟
آیا نیست هست؟
زن حامله‌ای هیچ را حمل می‌کند؟

چرخی بزن
فیته* را چالان* کن
[همه غرسک* بزنیم
لب‌لب دریا برویم...]

خسته‌تر از صنعتگران* تاجیکی
سیراب از شراب سرخ
دراز کشیده‌ایم
نای حرفی نیست...

این‌جا مرگ شهروند محترمی‌ست

برخی واژگان که در افغانستان کاربرد دارند:

میدان هوایی: فرودگاه
سَرَک: جاده، سرک‌های خام: جاده‌های شوسه
باشندگان: شهروندان
طَبَق: مجمر، سینی، طبق خینه: سینی حنا (اشاره به مراسم حنابندان)
شاه‌بالا: ساقدوش عروس یا داماد
قال‌ومَقال: داد و بی‌داد، سر و صدا
موتَر: خودرو
اوشتُک: کودک
فیته: نوار کاست، فیته را چالان کن: ضبط کاست را روشن کن
غَرسَک: نوعی رقص که نوع کف زدن مخصوص به خود دارد
صنعتگر: رقاص (در لهجه تاجیکی)

ما فقط زمانی می‌توانیم به یک شعر ناب برسیم که فکر کنیم شعر خوبی نوشته‌ایم. وقتی فکر می‌کنیم شعر خوبی نوشته‌ایم، باید این‌طور فرض شود که فقط سطر اول آن شعر را نوشته‌ایم؛ یعنی بقیه‌ی شعر را باید بپردازیم.
شعر عارف نسبت به قبل بهتر شده است و این نشان از باهوشی اوست. عارف از زبان شاملویی که قبلن در شعرش بود فاصله گرفته، به سمت خودویژگی می‌رود.
این شعر عارف را می‌توان یک پیش‌شعر دانست که پتانسیل تبدیل شدن به یک شعر خوب را دارد. چراکه در این شعر با "ساختن" طرف هستیم و جهان آن مختص به خود عارف بوده باید طولانی‌تر شود، با پردازش درست، تبدیل به یکی از بهترین شعرهای او می‌شود.
معمولن آن دسته از شاعران افغانستانی که خوب می‌نویسند، نهایتن به حس و تصویرسازی رسیده‌اند. درواقع همه از مفهومِ کلیشه‌ایِ "ما مظلوم هستیم، به ما ظلم شده" استفاده می‌کنند و آن را ترویج می‌دهند.

"میدان هوایی شروع شهرست
سرک‌های خام هنوز نفس می‌کشند
باشندگان، لبخند دارند
طبق خینه در دست
خانه‌ی عروس
شاه‌بالاهای رقاص"

نکاتی در مورد این بند:
ـ استفاده از واژگان دری در این شعر زیاد است، باید توجه داشت و دید اگر واژه‌ای دری در سطری معنای بهتری می‌دهد و با آن واژه، سطر زیباتر می‌شود بهتر است تا به کار برود اما اگر فقط عمد در استفاده از واژگان دری باشد خوب نیست. در دری واژگان زیبای بسیاری است که از معادل آن‌ها در پارسی تهران بهتر است؛ به‌طور نمونه: میدانِ هوایی، باشندگان و... که من پیشنهاد می‌کنم عارف همیشه و فقط از آن‌ها به جای فرودگاه، شهروندان و... استفاده کند. در دری واژگانی هست که واقعن شاهکارند همچون "بود و باش". اما این تعامل در ادبیات دو سویه است، واژگان پارسی که در تهران کاربرد دارند، در صورت بهتر بودن هم به ادبیات دری پیشنهاد و انتقال داده شوند.
ـ این بند که شروع شعر است، با لحنی شاعرانه و توصیف آغاز می‌شود که کارکردی ندارد. اگر در شعری توصیف صورت می‌گیرد در هر سطر باید اتفاقی تازه بیفتد که در این بند این‌چنین نیست و پیشنهاد به بازنویسی می‌دهم.

"ترافیک شهر را زیاد کرده‌ای
قال‌ومَقال بسیار دارند موترها
دایره‌زنان می‌گذرند زنان
اوشتُک‌های از خدا بی‌خبر
همه را باخبر می‌کنند"

برعکس بند قبلی، این بند هم که توصیفی است شاهد اتفاق و کشف در هر سطر هستیم و پرداخت به زیبایی در آن اجرا شده است.

"جذاب‌تر از همه
کسی هست؟
هست؟
آیا نیست هست؟
زن حامله‌ای هیچ را حمل می‌کند؟"

این بند مفهوم زیبا و جدیدی را با خود حمل می‌کند که پرداخت‌های اضافی به آن ضربه زده است. پیشنهاد به خلاصه کردن و حذف قسمت‌های اضافی آن دارم، به‌طور نمونه:
"جذاب‌تر از همه کسی نیست
زن حامله‌ای هیچ را حمل می‌کند"

"چرخی بزن
فیته را چالان کن
[همه غَرسَک بزنیم
لب‌لب دریا برویم...]
با آوردن صدایی جدید در این بند و روشن کردن ضبط، فاصله‌گذاری اتفاق افتاده و چندصدایی به وجود آمده که زیباست.

"خسته‌تر از صنعت‌گران تاجیکی
سیراب از شراب سرخ
دراز کشیده‌ایم
نای حرفی نیست...

این‌جا مرگ شهروند محترمی‌ست"

این شعر، شعر زیبایی است اما هنوز به‌طور کامل اجرا نشده و با بازنویسی‌اش می‌توان آن را تبدیل به اثری درخور کرد؛ شعری که عارف با آن شناخته شود! چراکه در این شعر یک فرهنگ در حال انتقال است. اجرای توأمان زبان پارسی دری و تهرانی در آن از نکات خوب است. در این شعر که بیان ساده‌ای از زندگی عادی‌ست در لایه‌های زیرین آن اتفاقاتی می‌افتد که زیرکانه است و نشان می‌دهد که شاعر

دغدغه دارد. چیزی که این شعر نیاز دارد ایجاد دستگاه متفکر قوی در آن و پرداختِ بیشتر است؛ چیزی که در بین شاعران افغانستانی مشاهده نمی‌شود.
ضعف عارف در نداشتن تمرکز است. شعر، حاصل تمرکز، تخیل و تفکر است. پیشنهاد من به عارف این است که تمرکز و تخیلش را بیشتر و به سمت تفکر هدایت کند و این را در همه‌ی شعرهایش گسترش دهد.
من به راحتی می‌توانم این شعر را ویرایش کنم و آن را چند سر و گردن نسبت به آن‌چه هست بهتر کنم اما دوست دارم که عارف خودش این کار را بکند. عارف حالا به حدی رسیده است که بتواند روی شعرش ویرایش انجام دهد و از پسش بربیاید. امید دارم که متوجه اصل مطلب من در مورد شعرش و ویرایش آن شده باشد.

.

جمیله کرمی

فرمانده‌ای
و به اجبار
سر می‌کند
این شعر
در میان نیست
پای گلوله‌ای
اما لختی تنت
شکست خورد
سَرِ بازی
و گوشه‌ی بهداری
پچ‌پچ شبانه دارد
لاله‌های پیرهن
و سفیدی دیوار
بیرون، جان می‌گیرد کسی
این‌جا، جان می‌دهم به تو
بازنده منم!
درمان نمی‌شوی
شاعر نمی‌شوم
ایست!
این فیلم جنگی است
نقش زن، دوختن

نقد شعر

شعر این‌گونه آغاز می‌شود: فرمانده‌ای/ و به اجبار / سر می‌کند/ این شعر

دو سطر آخر به این شکل خوانده می‌شود: "سر می‌کندین شعر" پس تقطیع نمی‌خواهد و باید در یک سطر بیاید.

و در ادامه: "در میان نیست/ پای گلوله‌ای" نحوه‌ی بیان و اجرا در این‌جا مناسب نیست و شکل طبیعیِ آن به این صورت است: "پای گلوله‌ای در میان نیست". و یا: "پای گلوله در بین نیست". در این‌جا هم با جابجایی کلمات باید به ترکیب مناسبی برسی و این دو سطر را هم در یک سطر بیاوری.

ادامه‌ی شعر: اما لختیِ تنت/ شکست خورده/ سرِ بازی.

دو سطر آخر را نباید تقطیع کنی و باید به هم متصل شوند. به این‌صورت: ما لختیِ تنت/ شکست خورده سرِ بازی/ و گوشه‌ی بهداری/ پچ پچ شبانه دارد.

و در سطر بعدی می‌خوانیم: لاله‌های پیرهن/ و سفیدیِ دیوار.

در این‌جا هم این دو سطر، باید در یک سطر بیایند: "لاله‌های پیرهن و سفیدیِ دیوار."

و ادامه‌ی شعر: بیرون، جان می‌گیرد کسی/ این‌جا، جان می دهم به تو/ بازنده منم! (در این‌جا بنویس: بازنده‌ام!)/ درمان نمی‌شوی/ شاعر نمی‌شوم/ ایست!/ این فیلم جنگی است/ نقش زن، دوختن.

در اثر تو، دریافتِ شعری‌ات درست است اما زبان تو از پسِ ارائه‌ی آن دریافت، برنمی‌آید. به عبارتی فرم شعر را بلد نیستی. اگر این فیلم، فیلم جنگی‌ست و نقش زن، دوختن است پس این زن، یا پرستاری است که بدنِ زخمی‌ها را بخیه می‌زند و یا زنی‌ست که می‌خواهد پرده‌ی بکارت یا پرده‌ی خانه‌اش را بدوزد (و یا هر تعبیر دیگری) تو باید روی آن کار کنی. از طرفی، خوانش شعر را هم نمی‌دانی. این‌جا باید روی نحوه‌ی اجرا و خوانشِ تو کار شود. این شعر هم شعر بدی نیست اما لکنت دارد و تقطیع آن هم درست نیست و در صورتِ دست بردن در آن باید تمام آن را تغییر دهم، چون هم در لحن و هم در اجرا پراکنده است. پیشنهاد من به تو این است که نقدهای موجود در فایل‌های مجله‌ی شعر را بخوانی. با خواندن نقدهایی که در کارگاه‌های نقد، صورت گرفته، مطالب بسیاری را یاد می‌گیری و دیگر نیازی به این نیست که از صفر شروع کنی.

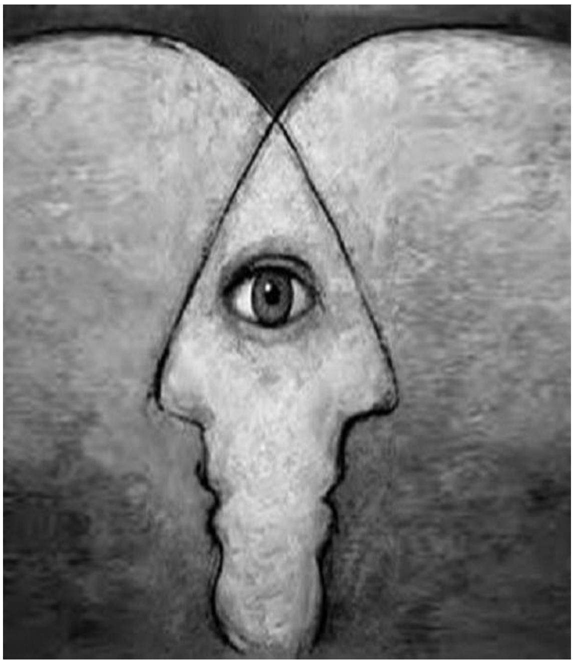
نقد کتاب
۴

تختخواب میزکار من است

علی عبدالرضایی

«زیر تختخواب» حاشیه‌ای علیه متن

عارف حسینی



همان‌طور که از نام این مجموعه داستان پیداست، مضمونِ داستان‌هایی از این کتاب، اروتیک و عریان است و به روابط در تختخواب و هم‌بستر شدن آدم‌ها می‌پردازد. در کنار این مجموعه داستان می‌توان به مجموعه شعر «اروتیکا»، «فاک بوک» و نیز بسیاری از نوشته‌های علی عبدالرضایی اشاره کرد که در بستری از اروتیک و عریان‌نویسی خلق شده‌اند. علی عبدالرضایی سخنرانی‌ای هم تحتِ عنوانِ «خوابیدن روی صفحه‌ی سفید» دارد که در آن به نظریه‌اش درباره‌ی روسپی بودنِ نویسنده می‌پردازد و برجسته‌بودنِ این رویکرد (تنانه‌نویسی و عریان‌نویسی) عبدالرضایی در کنار روحیه‌ی آنارشیستی‌اش، در بسیاری از محافل که نامی از او برده می‌شود، نکته‌ای است که بسیاری برای پرداختن به او و نوشته‌هایش آن را دست‌آویزِ گفت‌وگوهای‌شان قرار می‌دهند.

طرح چند سوال:

آیا تنانه‌نویسی و عریان‌نویسی از شئون بی‌ادبی است و نباید آن را وارد فضای ادب و ادبیات کرد؟

قصد نویسنده‌ای که تنانه و عریان می‌نویسد چیست؟

تأثیر تنانه‌نویسی و عریان‌نویسی بر اجتماع چیست؟

نگاهی به ادبیات پارسی و بررسی تنانه‌نویسی و عریان‌نویسی در آن:

مثنوی معنویِ مولانا که از آن به قرآن فارسی هم یاد می‌شود، دربرگیرنده‌ی داستان‌هایی است که مولانا پس از بیان آن‌ها به نتیجه‌گیری خود و به نوعی بیان جهان‌بینی‌اش می‌پردازد. در دفترِ پنجم مثنوی معنوی داستان «کنیزک و کدو» بیان عریان رابطه‌ی جنسی کنیزک با خر است که ضرب‌المثل «کیر را دید کدو را ندید» از این داستان به وجود آمده است.

قسمتی از دیوان کلیات سعدی که به هزلیات او تعبیر می‌شود نیز به عریان‌نویسی اختصاص دارد، هر چند سالیانی‌ست که این قسمت از کتاب را چاپ نمی‌کنند.

هزل، نوشته‌ای است که در آن ابزار مضمون‌پردازی و شوخ طبعی، واژگانِ صریحِ جنسی باشد. شاعران بسیاری به هزل پرداخته‌اند، هم‌چون: سوزنی سمرقندی، انوری، سنایی، عبید زاکانی، بیدل دهلوی، خاکشیر اصفهانی، ایرج میرزا و.... .

سیروس شمیسا در کتاب «شاهدبازی در ادبیات فارسی»: این کتاب در سال ۸۲ انتشار یافت اما از بازار جمع و چاپ آن ممنوع شد_ به بررسی «رابطه‌ی جنسی بین دو مرد در ادبیات فارسی» پرداخته است. او بیان می‌کند که «اساسن ادبیات غنایی ما ادبیات هم‌جنس‌گرایی است» و در بحث خود اشاره می‌کند که:

زبان فارسی از معدود زبان‌هایی‌ست که ضمیرِ مونث و مذکر در آن متمایز نیست به همین دلیل بسیاری از مخاطبان نمی‌دانند که اشعار لطیف و با سوز و گدازی را که می‌خوانند در مورد معشوق مرد است. کجا در جامعه‌ی بسته آن روزها زن؛ عربده‌جو، مست بوده و یا حق درشتی

و عتاب با مرد را داشته یا نیمه شب از خانه می‌توانسته بیرون بیاید یا می‌رقصد و در بزم‌ها شرکت می‌کند، این وصف‌ها کجا و زن مظلوم شرقی کجا؟! زن‌ها را تنها برای تولیدِ مثل می‌خواستند و به گونه‌ای بسیار تحقیرآمیز با آن‌ها رفتار می‌کردند، حتا مخاطب قرار دادنِ زن را دور از مردانگی می‌دانستند. در کلِ دیوانِ حافظ حتا یک بار نام دختر را نمی‌بینیم:

"پیرهن چاک و غزل‌خوان و صراحی در دست
نیمه‌شب دوش به بالین من آمد بنشست
سر فرا گوش من آورد و به آواز حزین
گفت ای عاشق دیرینه من خوابت هست؟"

معشوقی که نیمه‌شب آوازخوان و صراحی در دست و مست به خانه‌ی عاشق می‌آید، مسلمن مرد است نه زن؛ که این زن حتا در محیط شهرهای قرون وسطایی، غروب‌ها نیز نمی‌توانسته در معابر به راحتی رفت‌وآمد کند.

همجنس‌گرایی پدیده‌ای اجتماعی‌ست که در جغرافیایِ پارسی به دلایل متعددی رخ داده و جای آن همیشه در متون ادبی خالی‌ست.

واژه‌ای به نام سه‌نقطه(...) در ادبیات:

امروزه در دیوان اشعار فروغ فرخزاد در شعرهایی به علامتِ سه‌نقطه(...) برمی‌خوریم، برایِ نمونه در شعر «عروسک کوکی»:

با تنی چون سفره‌ی چرمین
با دو ... درشت سخت

با کمی جست‌وجو می‌توان فهمید که سه‌نقطه جایگزین واژه‌ی «پستان» شده است.

حضور سه‌نقطه در ادبیات امروز ما پررنگ است و در بسیاری از کتاب‌ها با آن برخورد می‌کنیم.

نگاهی به مضمون چند داستان، از کتاب «تختخواب میز کار من است»:

داستان «مدینه»:

مدینه فاحشه‌ای‌ست که سنگ‌سار می‌شود. راوی که یکی از مشتریان اوست در ازدحامِ جمعیتِ سنگ‌زن خود را به اول صف می‌رساند و با دیدن چشم‌های مدینه گریه‌اش می‌گیرد. داستان، اجتماع کج‌اندیش و تزویرگر را نشانه گرفته و واقعیتی را بیان می‌کند که همیشه و همه‌جا جاری‌ست اما پنهان و هیچ‌کس به روی خودش نمی‌آورد؛ سنگ‌زنان، دیگر فاحشه‌ها هستند و مشتریان مدینه. ما به مدینه سنگ نمی‌زنیم به ارتجاع خود همیشه سنگ پرتاب کرده‌ایم.

داستان «ارباب پسر»:

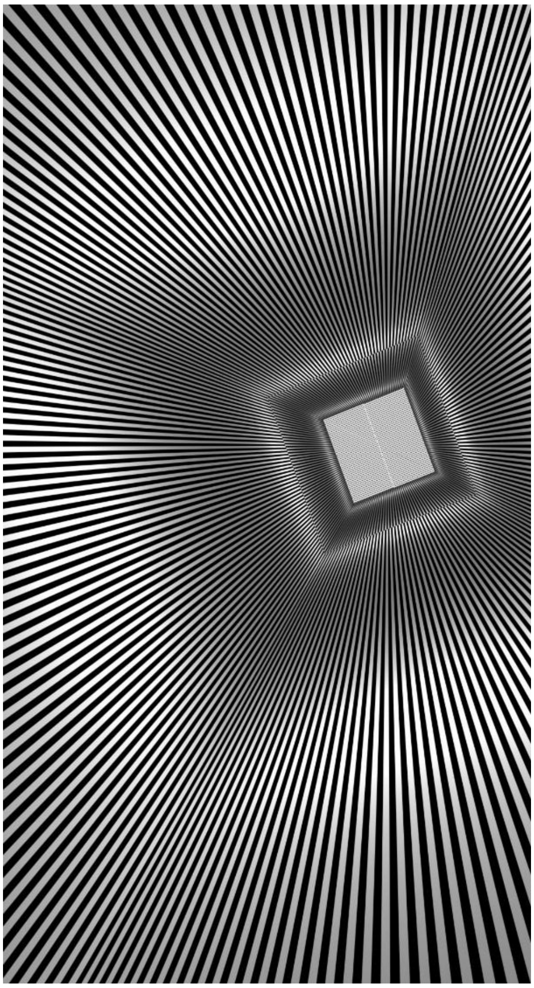
پسر اربابی که برای شکار رفته است در برف گیر می‌کند و خود را به نزدیک‌ترین ده می‌رساند، مهمان کدخدا می‌شود و با زن او رابطه‌ی جنسی برقرار می‌کند.

در کنار این روایت نویسنده با نمادپردازی توسط گردن‌بند «الله» زاویه‌ای از زندگی را برایمان آشکار می‌کند؛ جامعه و انسان‌هایی که ظاهرا دین‌دار هستند اما دین فقط نقش یک وسیله‌ی زینتی برایشان دارد. ما برخلافِ آموزه‌ها و اخلاق دینی طبق میل و شهوت خود رفتار می‌کنیم.

داستان «ختنه‌سوران»:

بچه‌ای را می‌خواهند ختنه کنند و داستان حول این اتفاق به نگاهِ مردسالارِ جامعه می‌پردازد و نقش مفعولیِ زن در جامعه را به تصویر می‌کشد. زنی که این دیدگاه را در مورد خود پذیرفته و وجود و معنای خود را در خدمتِ جنس مرد می‌بیند! تنها هنر زن در اجتماع به دنیا آوردن فرزند پسر است.

در داستان‌های بالا و نیز داستان‌های «ورطه»، «ملاقات هفتگی»، «leave me alone»، «ناموس دزدی»، «شوهرداری»، «عشق کول»، «دره» و چندین داستان دیگر در این مجموعه، با بیانی اروتیک(عریان) مواجه هستیم.



به راستی اگر تختخواب را از این داستان‌ها و از زندگی بگیریم چه چیز برای آن باقی می‌ماند؟
آیا قصد نویسنده فقط به تصویر کشیدن فضا و عمل سکس است؟
ضرورتِ پرداخت به اروتیک و عریان‌نویسی :
انسان که موضوع هنر و آفرینش هنری است دارای جنبه‌های گوناگون است. پرداختن به مسائل جنسی در حقیقت پرداختن به انسان است.
در فضای حاکم بر جامعه و ادبیات امروز، اخلاق بهانه‌ای برای حذف نویسنده و متن است. از طرفی شاید قصد، درگیر کردن ذهن‌ها به این سمت‌وسو است تا مخاطب را از مسائل دیگر غافل کند.
هژمونیِ ادبیات و در رأس آن نویسندگان می‌توانند با پرداختن به مسائل جنسی تابوی به وجود آمده در جامعه را از بین ببرند.
یادمان باشد که نهی کردنِ مسأله‌ای به ترویج آن منجر می‌شود. در ادبیاتی که به «دروازه‌ی ورود به هستی» در بدن زن، شرمگاه گفته می‌شود، شاعر و نویسنده در مقام یک روشن‌فکر با پرداختن به تختخواب، زشت و غیراخلاقی بودن آن را تبدیل به مسأله‌ای عادی و بدیهی می‌کند تا مخاطب و جامعه با نگاهی معمولی و نه با شرم و احساس گناه، به آن بپردازد.
می‌توان تلاش‌های علی عبدالرضایی در پرداختن به اروتیک را قدمی در رسیدن به فضای سالم و واقعی دانست.
ضرورتِ پرداختن به تختخواب، مقابله با سانسور و خودسانسوری است.

بررسی دو استعاره‌ی زنده‌گی

ایوب احراری

بررسی دو استعاره‌ی زنده‌گی در کتاب تختخواب میز کار من است:

در کتاب تختخواب میز کار من است، تنوع و تازگی بیشترین نقش را ایفا می‌کنند که هر دو استعاره‌ای از زندگی هستند. مثلن: نویسنده از قوه‌ی آنیما و آنیموس خود در متن بیشترین بهره‌برداری را می‌کند.

چه در داستانک‌هایی مانند: «ختنه سوران»، «وداع» و «مدینه» که نویسنده تجربه‌های خود را به نمایش می‌گذارد و چه در داستانکِ «مغز میمون» که مدام شخصیت‌ها در حال تغییر جنسیت هستند و از مرد به زن و زن به مرد تغییر جنسیت می‌دهند. ما با قضاوت روبرو نیستیم و مولف هیچ یک از این زندگی‌ها و شخصیت‌ها را برتر از دیگری نمی‌داند و با استفاده از این رویکرد سعی در نشان دادن تنوع زیستی دارد؛

تغییر جنسیت شخصیت‌ها نیز همین موضوع را نشان می‌دهد. نویسنده خود را در شرایط مختلف با زندگی‌های مختلف به نمایش می‌گذارد و بر اساس تم و شخصیت‌هایی که می‌سازد در متن رفتار و زندگی می‌کند. البته اگر به دیگر کتاب‌های علی عبدالرضایی مثل ایکس‌بازی هم توجه کنیم، می‌بینیم که همیشه در نوشته‌هایش پای چندین شخصیت ثابت در میان است و این شخصیت‌ها در جاهای مختلف نقش عوض می‌کنند، گویی نویسنده قصدِ به تصویر کشیدنِ خودش در شرایطِ مختلفِ زندگی را دارد، که نشان دهد چگونه زندگی می‌کند. مثلن آرشام همیشه در کتاب‌های عبدالرضایی حضور دارد حتا اگر نامش آرشام نباشد یا لیلا مدام در حال تغییر جاست، حتا کلِ اروپا و دُبی هم پر از لیلاهاست و نویسنده در جاهای مختلف در غالب همین نقش‌ها فکرپردازی می‌کند. به‌طور کلی در کتاب «تختخواب میز کار من است»، زندگی‌ست که به نمایش در می‌آید و بر همین اساس، نویسنده فضاهایی را ترسیم می‌کند که امروزی و زیستی هستند؛ مثلن اگر فرق این مجموعه را با مجموعه‌های دیگری که امروزه می‌خوانیم مورد بررسی قرار دهیم، می‌بینیم که در اغلب این داستان‌ها ما با مکان روبرو نیستیم؛ یعنی نویسنده از به تصویر کشیدن مکان و دخالت دادن آن در متن خود عاجز است، به گونه‌ای که اگر مکانِ توصیف شده از داستان حذف شود مسیر داستان تغییر نمی‌کند؛ زیرا نویسنده نمی‌تواند بر اساس جزئیات، پیرامون خود را به تصویر بکشد یا اگر قصد دارد آدرس‌هایی مکانی بدهد در نهایت باز هم به بایگانیِ ذهن خود رجوع کرده و مکان و فضایی را ترسیم می‌کند که ارتباطی با زمان حال ندارد؛ به این معنی که شما داستانی را نمی‌توانید پیدا کنید که مانند داستان «پاریس در دبی» در کتابِ «تختخواب میزِ کارِ من است»، با جزئی‌نگری به ترسیم پیرامون بپردازد و این جزئی‌نگری با زمان حال نیز رابطه داشته باشد؛ برای مثال: می‌بینیم که در همین داستان، نویسنده از لحظه‌ی رد شدن از دستگاه فلزیاب تا برخورد با مامور فرودگاه و یا خیابان‌های دبی و روسپی‌خانه‌هایش را به تصویر می‌کشد؛ یعنی مکان در این داستان خودویژه

است، اگر مکان تغییر کند داستان نیز مسیرش تغییر می‌کند، اما در داستان‌های امروزی مکان هیچ نقش کلیدی در داستان ندارد. اگر از تهران گفته می‌شود نمایی از تهران را به تصویر نمی‌کشند که مختص آن باشد یا با تغییر تهران به شهری مثل شیراز، تغییری در داستان مشاهده نمی‌شود، پس این نکته را هم می‌توان دوباره بیان کرد که نویسنده بر اساس امروز صحبت می‌کند و دُبیِ امروز را به تصویر می‌کشد و این یعنی نویسنده به امروز که خودِ زندگی‌ست، اهمیت می‌دهد.

نثر نیز در این کتاب قابل بررسی‌ست؛ زیرا نثر هم مدام در حال تغییر و تنوع است؛ مثلن نثری که در داستانکِ مدینه با آن روبرو هستیم از نوعی تندی برخوردار است، یا داستانکِ «اوهو» و یا «در ندارد یا» که به شعر نزدیک است؛ در پایان می‌بینیم که رفته‌رفته به شعر می‌رسد. داستانکِ «هی کلمه» و «آلزایمر» نثرشان به شعر رسیده و از لحاظِ نوشتاری تفاوتِ زیادی با شعر ندارند. در داستانِ «دنیا»، نثر به ویراژهای زبانی و بازی‌های زبانی می‌انجامد. نوعِ نثری که در داستانِ «مغز میمون» می‌بینیم، با توجه به تم، نسبت به بقیه‌ی داستان‌ها تغییر کرده است، که همه‌ی این‌ها یعنی کار کشیدن از زبان، زبانی که در خدمتِ زبان قرار می‌گیرد و با زندگیِ نویسنده که چیزی جز زبان نیست، این‌همان می‌شود تا باز هم زندگی را تبلیغ و موکد کند، به طوری که در داستانک‌ها ما با نوعی اشتیاق به زندگی روبرو هستیم. نویسنده مدام از تن‌خواهی حرف می‌زند، از لذت می‌گوید و ما با نوعی لذت‌طلبی که رابطه‌ای با تنوع‌طلبی دارد روبرو هستیم که به زنده‌گی می‌انجامد. بر خلاف نویسنده‌ی قبلی که کافکا و هدایت را بازی می‌کرد و مرگ‌خواه بود، در این مجموعه ما با زندگی روبرو هستیم؛

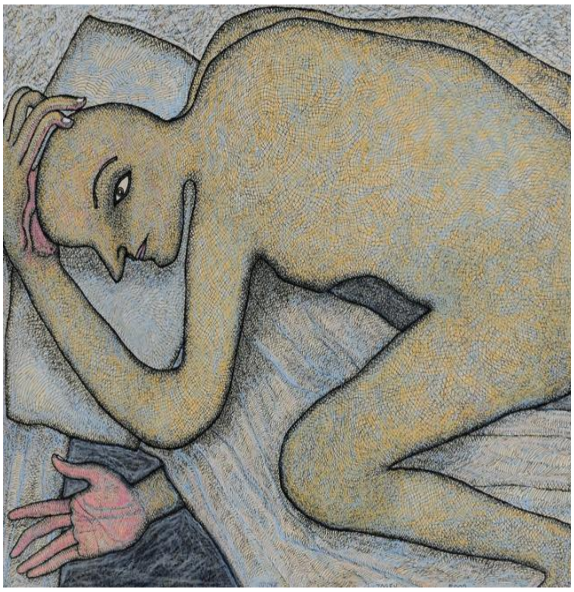
برایِ مثال: در داستانکِ «پاریس در دُبی»، نویسنده برای فرار از مرگ که چیزی جز تکرار نیست، سعی می‌کند به زندگیِ خود تنوع بخشیده و به همین دلیل است که به کلابِ گی‌ها، لزبین‌ها و دوجنسه‌ها سر می‌زند.

در نهایت:

در این مجموعه داستان، نویسنده از هر لحاظ سعی کرده با تنوع در فضا، تم و شخصیت‌ها، اشتیاق به زندگی و تازه بودن را نشان دهد.

هم‌آغوشیِ میز و کلمه در تخت

سمیه ابراهیمی



مخاطب‌محور بودنِ یک اثر ادبی، یکی از ویژگی‌هایِ ادبیاتِ نومدرنیسم است و این موضوعی است که عبدالرضایی در آثارخود توجهِ به‌سزایی به آن دارد.

میزی که می‌تواند نقشِ تختخواب را برای کلمات بازی کند یا تختی که حکمِ میز کار مولف است کدام‌یک!؟

با توجه به نامِ «تختخواب میز کار من است» انتظار می‌رود در این کتاب، یا از تختخواب و تمامِ مسائل و جنبه‌های مثبت و منفیِ مربوط به آن، به عنوانِ مرجعِ اصلی و مضمون داستان‌ها استفاده شود یا این‌که مؤلف، نویسنده‌گی را به عنوان سکسی متنی برای رسیدن به ارگاسم و لذت جنسی در نظر گرفته باشد. در ادامه به دریافت صحیحی از آن، حینِ بررسی کتاب از نظر ویژه‌گی‌های داستانک‌نویسی خواهیم رسید.

علاوه بر دلایلی که نسبت به نام این مجموعه به ذهن مخاطب خطور می‌کند، آنتریکِ جذاب و هر چند کوتاهی که زیربنای هر داستانک را تشکیل داده، در پاساژهای متنی ایجاد شده است که تلفیق بین فضاهای کوتاه و در عین حال گیرا، در عرض چند دقیقه وجهی از زنده‌گی را برای خواننده تداعی می‌کند.

برایِ نمونه: «تباهی» که راوی، با احضار یک نوستالژی تنها در عرضِ یک سطر، از گذشته‌ای نه چندان دور به سمتِ حال حرکت کرده و با مکثِ طولانی در شبِ گذشته، به بیانِ روایی آن می‌پردازد به گونه‌ای که حس می‌شود این رخداد در حالِ حاضر اتفاق افتاده است و این فضا را چنان به اتاقک و میزی در آینده گره می‌زند که هیچ‌گونه آنتراکتی بین این پرده‌ها ایجاد نشود (حرکت فضامکان ذهنی).

با توجه به این‌که یکی از خصیصه‌های داستانک‌نویسی، پرهیز از اطناب در توصیف است، مؤلف با ذکاوت و توجه به این ویژه‌گی، دست به خلق آثار زده و به جای سردرگم کردنِ مخاطب حینِ آنتروپیِ عناوین، به نظمی در اتاقک فکرِ این مجموعه و چیدمان شخصیت‌ها رسیده است.

پایان‌بندی در اکثر داستان‌ها، موجبِ شوک و انقباص ذهنی می‌شود؛ زیرا در طیِ خوانش، با نیروی گرانش شدیدی در راهروی شعر و داستان حرکت می‌کنیم. مانند داستانکِ «هی کلمه» که مؤلف در آغاز، از خودی سخن می‌گوید که با کلمات رفیق است وبه‌گونه‌ای واردِ فضای متنی در یک اتاق می‌شود که مخاطب، خلاء و فاصله‌ای بین قبل و بعدِ این فضا احساس نکند، و با ترفندِ جزئی‌نگری مخاطب را واردِ مانیتور کرده تا به دنبال ارکان جملات بگردد. در پایان، مخاطب متوجه شده که مؤلف از ابتدا با خودِ «کلمه» در حالِ دیالوگ بوده است.

اگر این مجموعه را کتابی اروتیک بدانیم، بی‌راه نرفته‌ایم. اما در واقع، اروتیک بودن این کتاب، نه‌تنها مانعِ آزاداندیشی نمی‌شود، بلکه لباسی که بر تنِ هنجارهای اجتماعی‌ست، خارج کرده و چشم را محوِ لختی و عریانیِ مشکلات جامعه می‌کند. بدونِ کمترین تحریک جنسی! نمونه برای بررسیِ کتاب از این بُعد، زیاد است، اما به ذکر یک مثال اکتفا می‌کنم:

داستانِ «کچل خائن» جدا از پرداخت به بُعدِ تنانه‌گی، از خیانت و دلایل تن‌فروشی که در حیطه‌ی داستان بسیار رایج است، سخن به میان می‌آورد تا مخاطب را درگیرِ این

هنجار گریزناپذیر از زندگی کند و قرار گرفتن به جای کاراکترهای انواعِ همین داستان‌هاست که راه حلی برای رفع هر مشکل می‌شود.

بُعدِ آنیما و آنیموس به یک میزان در پی‌ریزیِ این کتاب تأثیرگذار بوده و عبدالرضایی به واسطه‌ی اندروژنی، زن و مرد را به هم تبدیل کرده، به‌گونه‌ای که مخاطب به راحتی خود را درون داستانک‌ها حس کرده و هم‌زمان به‌جای زن و مردِ فرضیِ موجود در آن ایفای نقش کند. برای مثال: در داستانِ «گفتمان سکسی» جایگاهِ مرد به زن و زن به مرد، مدام درحال تغییر است.

در اصل، زن و مرد با یک قدرت و سهم وارد هر داستان می‌شوند و خواننده هر بار به عنوانِ راوی و مخاطب، تغییر جایگاه می‌دهد. به‌گونه‌ای از جزئیاتِ یک سکانسِ روایی سخن می‌گوید که هیچ نیازی به کلی‌گرایی و تغییر مکانی حس نمی‌شود. برخلاف ادبیات پورن که از این خصیصه‌ی خود تنها برای تحریک جنسی مخاطب استفاده می‌کند و به حاشیه‌پردازی دامن نمی‌زند.

در انتهای این بالماسکه‌ی کوتاه‌نویسی به دو داستانِ «مغز میمون» و «پاریس در دبی» برمی‌خوریم، که نسبت به بقیه‌ی آثار، طولانی‌ترند و این موضوع به باز بودنِ دست مؤلف در استفاده از «همبستگیِ شعریت و روایت (تشبیه استفراغ به ماکارونی با کرم‌های درهم لولیده، به هم ریختن موهای باد، تشبیه خانه به شغال) و پرداختن به جزئیاتِ شخصیت‌ها (توصیف چهره و اندام لاله و شهلا در هر دو داستان) حرکتِ زمان_مکانی بینِ ایران و پاریس و دبی، اتاق خواب راوی و فرودگاه و اتاق‌خوابِ میشا در «پاریس در دبی»، و باز هم حرکت بینِ اتاق‌خواب... و رستورانی در چین و بازگشت به اتاق‌خواب. سپس به خیابان در «مغز میمون»، حرکات زمانیِ رفت و برگشتی بین حال و گذشته و طرح‌ریزیِ یک مرگ زیبا و اروتیک (در داستان پاریس در دبی)»، کمک زیادی کرده است.

حکایت این مجموعه داستان و نقشِ موازیِ زن و مرد در آن، حکایتِ کسی‌ست، که نان را با پنیرِ زیاد می‌خورد در حالی که قابل تشخیص نیست: نان را با پنیر خورده یا پنیر را با نان!

پرده‌های برداشته شده از این کتاب، مشخص نمی‌کند که زنی مورد تجاوز قرار گرفته یا مرد! زن لذت برده یا مرد! زن رنج کشیده یا مرد! کلمه نقش مخاطب را ایفا می‌کند یا مخاطب، نقشِ کلمه را؟ و آیا مؤلف، همان مخاطب است؟

«خلاصه این‌که یک کودکِ لال، در اولین مواجهه با کودکی که حرف می‌زند، بی زبانی را یک نقیصه در خود نمی‌بیند بلکه سخن گفتن را بیماری آن دیگری می داند. حالا حکایتِ این داستانک‌هاست که برای خودش داستانی‌ست».

سیالیتِ زمان
در بستری از شکست روایت

مهدی نادری

همان‌طور که در بحث فضازمان متنی در ادبیات نومدرنیستی مطرح شده، زمان به دو گونه‌ی تقسیم‌پذیر(علمی) و تقسیم‌ناپذیر(شهودی)تقسیم می‌شود. در مباحث علمی، مثلن در ریاضیات و فیزیک، برای ساده‌سازی روابط، سعی می‌کنند تا فرمول‌ها و مولفه‌ها را تا حد امکان، ساده کنند تا بتوانند جهان را بهتر و روان‌تر توضیح دهند. زمان از جمله مولفه‌هایی‌ست که برای عموم مردم و برای علم و تکنولوژی، در طول شبانه‌روز، باید تقسیم‌پذیر باشد تا معادلات و اساس زندگی توضیح‌پذیرتر و قابل فهم‌تر باشد و قابلیت برنامه‌ریزی داشته باشد. اما بر خلاف آن، در ادبیات، زمان مولفه ای نیست که قابلیتِ تقسیم به ریزمولفه‌های دیگر را داشته باشد، بلکه سیالیتی‌ست که بینِ آنچه در گذشته رخ داده و آنچه در حال اکنونی رخ می‌دهد و آنچه در آینده رخ خواهد داد، در تلاطم است. همان‌طور که برگسون تاکید می‌کند «زمان امری شهودی‌ست» پس گذشته و حال و آینده در برایندی مشترک می‌توانند این‌همانی داشته در هم اختلاط شوند، به گونه‌ای که نحوه‌ی روایت را از روایتی خطی با زمانی خطی و علمی دور کرده به داستان یا داستانک، چنان ساختاری شهودی اعطا کند که با داستان یا داستانکی صرف روبرو نباشیم، بلکه پلی باشد دو طرفه از شعر به داستان و از داستان به شعر.

در نوشتار زیر سعی می‌کنم با بررسیِ کتاب «تختخواب میز کار من است» به بازخوانیِ فضا زمانِ متنی و شهودیِ موجود در آن پرداخته و از این طریق نشان دهم که چگونه به طور توامان به شعر نزدیکی می‌کنند.

به عنوان اولین مثال؛ داستانِ «ختنه‌سوران» با روایتی خطی از سوار کردن یک روسپی در خیابانی سطح پایین شروع می‌شود. راوی با توصیف از اندام و چهره‌ی او، شورِ خود را نشانه داده و از این طریق، روایت ناگهان با سرعتی تند که مناسب حالِ راوی‌ست، به خانه می‌رود. جایی که راوی صحنه‌ی عشق‌بازی را بدل به سینمایی می‌کند که فیلم «با چشم‌هایی کاملن باز» در آن در حال اکران است. این موقعیت ادامه پیدا کرده تا زمانی که هم راوی و هم روسپی لخت شده و قرار است به اوج لذت جنسی برسند. اما ناگهان چشمِ روسپی به کیرِ راوی می‌افتد. آلتی که در کودکی ختنه شده و جای تیغ هنوز بر آن جا مانده است. تا همین صحنه، روایت به گونه‌ای یک‌دست و خطی جلو آمده و فاصله و شکستی در آن صورت نمی‌گیرد. اما در این حین، این صحنه، راوی را به گذشته می‌برد. به زمانی که قرار است او را ختنه کرده و برایش جشنی ترتیب بدهند. همچنان که مشاهده می‌کنیم، حتی زمان افعال در این روایت، نه گذشته بلکه حال و حال استمراری‌ست. می‌زدند...می‌خواستند...می‌برد...وغیره. بنابراین زمان با سیالیتی باورپذیر، گذشته را نه‌تنها به حال می‌آورد، بلکه نشان می‌دهد که گذشته همان حال اکنونی‌ست و حالا با

روایتی طرف هستیم که راوی کودک، آن را بیان می‌کند، نه آن راوی که دنبال یک روسپی در خیابانی سطح پایین رفته بود.
در دو سطر پایانی: «بی‌خود نیست که حتی در برلین...» با یک شکست روایت، روایت به قبل برگشته دوباره آنچه که به نام «حال اکنونی» می‌شناختیم رو می‌شود و از این طریق، موج سیالِ زمان باز به سمتِ زمانِ اکنون (از لحاظ زمان علمی) می‌آید . راوی در این داستان با استفاده از دو شکست روایت، زمان را به بازی گرفته و همچنان که شاهدیم؛ گذشته را به حال می‌آورد و بر آن منطبق می‌کند سپس در دو سطر پایانی، حال را از زیرِ گذشته بیرون کشید و داستان را به پایان رساند.
به عنوان مثال بعدی؛ در داستان «ملاقات هفتگی» با شیوه‌ای دیگر از نحوه‌ی برخورد راوی با سیالیتِ زمان روبرو هستیم.
در داستان ملاقات هفتگی؛ روایت این‌گونه آغاز می‌شود که ماریا (روسپی) زنگ خانه را می‌زند و با این‌که اظهار می‌کند که: «ماریا هستم»، در سطر دوم می‌بینیم که مرد درون خانه می‌گوید: «خوش‌آمدی سارا!» دقیقن از سطر دوم است که مشاهده می‌کنیم؛ تقابلی سخت بینِ حال و گذشته در حال آغاز است. مردی که همچنان عاشق سارا، روسپیِ دیگری‌ست که یا او را برای همیشه ترک گفته یا مُرده است و حالا زمان گذشته‌ی خطی برای مرد، بدل به زمان حال خطی شده است و در کنار زمانِ حالِ واقعی (یعنی زمانی که ماریا وارد خانه‌ی او شده) در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و در تضاد آشکار با زمانِ علمی و خطی حضور پیدا می‌کنند.
این تقابل در نحوه‌ی روایت همچنان ادامه پیدا می‌کند تا جایی که ماریا رو به عکسی قاب شده، از مرد می‌پرسد: «آقا صاحب اون عکس کیه؟» و مرد که غرق در بدنِ ماریا شده سخت در حالِ عشق‌بازی با اوست.
تاجایی که به پاراگرافِ بعدی می‌رسیم، سطری که این‌گونه آغاز می‌شود: «سارا سراپای مرد را در بر گرفته...» و تا انتها با روایت عشق‌بازی سارا و آن مرد مواجه هستیم. در واقع دو رویکرد در برخورد با این رویداد وجود دارد؛ اول آن‌که در تقابلِ زمانی، زمانِ گذشته که به روی زمان حالِ واقعی چنبره زده بود؛ پیروز شده و در نهایت، داستان با روایتی از سارا به پایان می‌رسد و در جنگِ بینِ این هردو زمان، آن‌چه‌که در گذشته‌ی خطی و زمان علمیِ گذشته رخ داده بر ماریا که حالِ واقعی‌ست پیروز می‌شود. دومین رویکرد؛ فانتزیِ جنسی‌ست که هنگام لذت جنسی رخ می‌دهد. یعنی تصور خوابیدن با فردی که در حالِ حاضر در آغوشِ شما نیست و به واقع شما با فردِ دیگری به ارگاسم رسیده‌اید. به عبارت دیگر، فردی که به‌طور فیزیکی در آغوشِ او هستید اما شخص دیگری در ذهنِ شما در آغوش شماست. این‌جا نقطه‌ای‌ست در اوج لذت جنسی که لحظه‌ای‌ست بی‌بُعد که در بی‌زمانی رخ می‌دهد. یعنی در تقابلی که گذشته و حال از ابتدای داستان با یکدیگر داشته‌اند؛ هیچ کدام پیروز نشده و روایت با یک فانتزیِ جنسی در بی‌زمانی رخ می‌دهد. چرا که مرد در واقع با ماریا به ارگاسم رسیده اما در ذهنِ او سارا او را به لذت رسانیده است، سارایی که هم‌اکنون از لحاظ فیزیکی و بصری در آغوشِ او نیست. پس بی‌زمانیِ رخ داده در پایان داستان حاصلِ شکست این هردو زمانِ خطیِ گذشته و حال است و این‌جاست که حتا سیالیتِ زمانی محو شده بدل به بی‌زمانی یا «هیچیِ مطلق» می‌شود.
و اما به عنوان مثال پایانی، اشاره‌ای می‌کنیم به داستان «پاریس در دُبی». همان‌طور که می‌بینیم؛ داستان با روایتِ خطیِ نقاشی به نام آرشام آغاز می‌شود که در لندن زندگی می‌کند و برای لذت جنسی به هر سمتی می‌رود، بار اول به پاتوق گِی‌ها و بعد به محلِ لزبین‌ها شتاب می‌کند اما هردو جا با حالِ او سازگاری ندارند و حالِ او را بهم می‌زنند. پس به پاتوقِ دوجنسه‌ها می‌رود و بعد از گشت‌وگذار و دید زدن، تصمیم به خوابیدن با فردی دوجنسه می‌کند اما زمانی که می‌خواهد با او بخوابد، ناگهان حالش از خودش و او بهم خورده و بدونِ اینکه سکس کند آن‌جا را ترک کرده به خانه می رود و بعد از مدتی روی تخت دراز می‌کشد. تا زمانی که آرشام روی تخت دراز کشیده با روایتی خطی و این‌زمانی و با زمانی خطی روبرو هستیم.

اما پس از آن، روایت دچار شکست شده و با تغییرِ زمانی روبرو هستیم. راوی فضای داستان را به سمتِ «لاله» می‌برد. لاله‌ای مانده از زمان گذشته‌ی خطی، معشوقه‌ای که یادگار او در ایران است و آرشام در تمام این مدت (بعد از مهاجرت)، در تمام معشوقه‌ها و تمام آغوش‌ها در لندن، دبی و پاریس دنبالِ او می‌گشته است. مولف با استفاده از شکست روایت و سیالیتِ زمان، فضای داستان را به سمتِ فرودگاهی می‌برد که از آن‌جا تبعیدش به خارج از کشور آغاز شد. همچنان که در دو داستان قبل دیدیم، در این داستان نیز گذشته‌ی خطی واردِ حالِ واقعی شده و بر آن منطبق می‌شود. گستره‌ی این انطباق رفته رفته بیشتر شده تا زمانی که آرشام بعد از پرواز از تهران به دلیل تاخیر و پرواز هواپیمای بعدی، باید یک شب در دُبی اقامت داشته باشد. آرشام در برخوردی که با زنِ سیاه‌پوست در دبی داشت، دوباره داستان را با استفاده از موجِ زمانی به سمتِ پاریس و زمانی که به همراه سیاه‌پوستی به خانه‌ی دوستِ نویسنده‌ای رفته بود، می‌برد. این‌جاست که راوی–مولف زمان گذشته‌ای را که بر حالِ اکنونی منطبق کرده بود، حالا با زمان آینده‌ی خطی این‌همان می‌کند. چرا که آرشام بعد از دُبی به پاریس می‌رود و از آن‌جا به لندن می‌شتابد.

همان‌طور که مشاهده می‌کنیم؛ زمانِ حال کنار گذاشته شده و گذشته با آینده منطبق و این‌همان می‌شوند. داستان ادامه پیدا کرده تا جایی که آرشام با زنی روسپی آشنا می‌شود و برای سکس به خانه‌ی او در دبی می‌رود، جایی که تابلوی عکس یا نقاشی بالای تخت است. به‌طوری‌که توجه آرشام را چنان به خود جلب کرده که عینِ همان را بعدن در خانه‌ی خود در لندن قرار می‌دهد.

زمانی که زن روس نمی‌تواند آرشام را ارضا کند، جنده‌ای ایرانی به نام سارا وارد متن می‌شود. تا این‌جا با گسترشِ مساحت گذشته‌ی خطی بر زمانِ حالِ اکنونی مواجهیم و در دو سطر انتهایی؛ می‌خوانیم: «فرداست که روزنامه‌های عصر بنویسند، بی‌احتیاطیِ نقاشی که در تابلوی دو زن خوابیده بود، باعث و بانی مرگش شده».

در واقع همانطور که در سطرهای بالاترِ داستان خواندیم؛ آرشام بعد از دلسرد شدن از سکس و ایجاد رابطه‌ی جنسی، تصمیم به خودارضایی کرده بود. درواقع زمانی که آرشام خودارضایی می‌کند، ناچار به تخیل است، تخیلی که با زمان ذهنی رخ می‌دهد، زمانی ذهنی که برخلاف زمان علمی، گذشته، حال و آینده را نمی‌شناسد و این هرسه، منطبق یافته روی هم عمل می‌کنند. او برای لذت از خود ارضایی خود، باید عناصری از گذشته را که پیشتر از آن‌ها لذت بسیار برده وارد متنی کند که در زمان حال واقعی در جریان است. از جمله‌ی این عناصر؛ لاله در ایران، زن سیاه‌پوست، زن روسی و سارا جنده‌ی ایرانی در دبی هستند. آرشام این چند نفر را با استفاده از زمان ذهنی و موج سیال زمانی به زمان حال واقعی احضار کرده و از این طریق زمان گذشته را روی زمان حال جاری می‌کند. در واقع او طبق همان گفته‌ی برگسون، زمان را شهود کرده است.

در پایان می‌توان گفت؛ در داستانک‌ها و داستان‌های اشاره شده، مولف با ایجاد موج‌های زمانی، سیالیتی را بینِ زمان‌های خطی ایجاد کرده، به‌طوری‌که زمان‌های گذشته، حال و آینده در روایت، با یکدیگر این‌همان شده و بر هم منطبق می‌شوند و از این طریق داستانک، فاصله و خلایی که بینِ داستان و شعر وجود دارد را پر می‌کند.

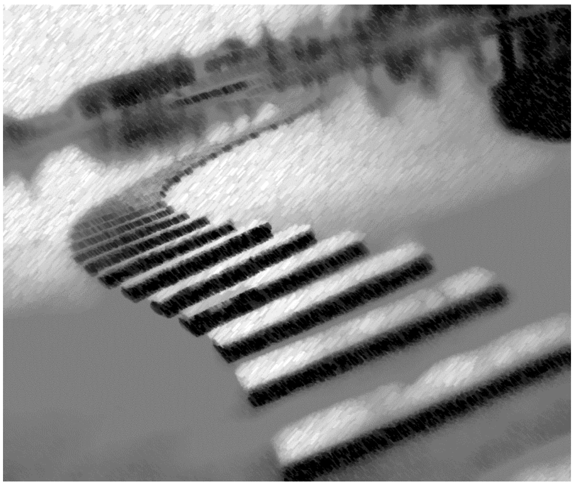
علی
عبدالرضایی

نشر کالج شعر

جمهوری اسپاگتی

قلمرویی برای تسخیر

محمد مروج



صفحه‌ی کاغذ، قلمرو حکم‌رانی کلمات است. جایی که نویسنده برای انتقال احساس‌اش، دست به دامن واژه‌های جوهری می‌شود. ذهن شاعر هنگام نویسش، درگیر دو عامل تعیین کننده است: ساختار یا فرم و مضمون و درون‌مایه. توجه به این دو موضوع مهم، ضروری‌ست و در یک شعر خوب، این دو به یک نسبت پرداخت می‌شوند تا اثر هم از لحاظ شکل ظاهری و هم جهان درونی، تأثیرگذار باشد. در کتاب جمهوری اسپاگتی، اتفاق مهمی رخ داده که این اثر را از دیگر نوشته‌های عبدالرضایی مخصوصن از کتاب‌های دهه‌ی هفتاد و هشتاد او متمایز می‌کند. این مجموعه، طیف وسیع‌تری از خوانندگان را دربر می‌گیرد، به عبارت دیگر، جهانی‌تر است و می‌تواند هم مخاطب فارسی زبان و هم از دیگر زبان‌ها داشته باشد. عبدالرضایی شاید در کتاب تازه‌اش از مؤلفه‌های تئوریک و ساختاری مثل بازی زبانی، فاصله‌گذاری، روابط ترامتنی، چندواژگانی و... کمتر استفاده کرده باشد و این کتاب نتواند مخاطب فارسی زبانی که هنوز در ذهن‌اش، خاطرات پاریس در رنو یا تنها آدم‌های آهنی در باران زنگ می‌زنند را حفظ کرده، راضی کند، ولی این کتاب به شدت نو و جدید است. بنابراین برای بهتر خواندن و راهیابی به موتیف آن، باید پوست انداخت و فکر را از هر آن چه سنتی‌ست، خالی کرد. یک ساختارگرا ممکن است با آثار قبلی شاعر ارتباط بیشتری برقرار کند چون بیشتر با متن سروکار دارد ولی از دید یک پساساختارگرا که با اثر طرف است، جمهوری اسپاگتی حرف‌های بیشتری برای گفتن دارد. تفاوت بین متن و اثر، این است که متن، ماهیت دیدنی دارد و در واقع ساختار مادی ابژکتیو بیان می‌باشد ولی اثر، موجودیت شکل گرفته‌ی متن در آگاهی خواننده است. تا زمانی که شعری هنوز روی صفحه‌ی کاغذ است و هنوز ابزار ارتباط هنری ایجاد نشده، آن شعر یک متن است ولی وقتی در آگاهی خواننده و یا شنونده شکل می‌گیرد، تبدیل به اثری هنری می‌شود.

علت نام‌گذاری کتاب می‌تواند دو چیز باشد؛ اولی اشاره به رشته‌های درهم اسپاگتی‌ست و به دلیل پیچیده‌گی‌شان، به کلاف سردرگمی می‌مانند که سر و تهش معلوم نیست و همین موضوع، اشاره به سرگردانی انسان قرن بیست و یکمی در بین انبوه نشانه‌ها و استعاره‌های زندگی نوین می‌کند. دومین علت نام‌گذاری، شباهت ظاهری ترکیب جمهوری اسپاگتی و جمهوری اسلامی‌ست که منظور نویسنده، بهم ریختگی اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی و ادبی ایران است.

جمهوری اسپاگتی زبان ساده‌تری دارد و می‌تواند ارتباط بیشتری با مخاطب برقرار کند. دلیل انتخاب چنین زبانی از طرف شاعر، می‌تواند دو موضوع باشد:

۱) او می‌خواسته طوری بنویسد که شعرش قابل ترجمه به زبان‌های دیگر باشد. شعری که بازی زبانی دارد یا کلماتش خصلت چندواژگانی، در ترجمه به مشکل برمی‌خورد مثل اولیس جیمز جویس که ترجمه‌اش هرگز آن بازی‌های زبانی و اصالت متن اصلی را منتقل نمی‌کند.

۲) انسان از بدو تولد تا مرگ، در هر مرحله از زندگی، علائق و سلیقه‌های متفاوت دارد و توجهش معطوف به مسائل خاصی‌ست. دل مشغولی‌های یک جوان بیست ساله

با مردی که در سال‌های پایانی دهه‌ی پنجم زندگی‌اش به‌سرمی‌برد، فرق می‌کند. عبدالرضایی جوان در سال‌های انتشار نخستین آثارش، بیشتر به فرم و استراکچر شعر خود توجه داشت و ممکن نیست که بتواند در این سن، کتابی مثل شینما را تکرار کند. از طرف دیگر، جمهوری اسپاگتی پخته‌تر و جا افتاده‌تر است و با توجه به رویکرد جهانی‌ترَش، نشان از توجه شاعر به مسائل و مفاهیم عمیق‌تر اجتماعی و انسانی‌ست.

در ادامه سعی می‌کنم با طرح چند موضوع، به نقاط قوت و ضعف این مجموعه بپردازم. نقاط مثبت که بیشتر شامل مولفه‌های ادبی و استفاده‌ی درست و به‌جا از تکنیک‌های شعری‌ست:

۱) تصویرهای ابژکتیو و عینی خوب و قوی؛ مثلن در شعر ویولن با توجه به شکل ظاهری این ساز، ویولن استعاره‌ای از تن یک زن است و در شعر، تصویر زنی با شانه‌های لخت و صدای گرفته را با ویولن این‌همان کرده و شعر را چند تأویلی کرده است.

۲) استفاده درست از مناطق زبانی؛ مثلن در شعر نارسیس سطر دهم، «تو مثل... مثل... تو مثل... اوکی» یا در شعر ۱۱/۹ سطر پایانی «به بالای برجی بلند و تالاپ! فروریخت» ابتدا با فراهم کردن بستر شعر برای تغییر زبان از خطی به لوگو، به طرزی منطقی از زبان محاوره‌ای بهره می‌گیرد و به شعر، شکل طبیعی‌تری می‌بخشد.

۳) بازی‌های زبانی یا چندواژگانی؛ مثلن در شعر شتر سطر سوم، «عمق آب، زیرای دریاست» که زیرا هم زیر آب معنی می‌دهد و هم چون عمق آب، دلیل به وجود آمدن دریاست، بنابراین زیرا به زیبایی در سطر نشسته است. یا در شعر فعل سطر دوم «در مضارع گندم» مضارع هم معنی فعل حال را می‌دهد و هم اگر آن را مزارع بخوانیم، در سطر جواب می‌دهد یعنی همزمان با سه تکنیک بازی زبانی، چندواژگانی و غلط‌خوانی مواجه هستیم که این نشان از هوش بالای شاعر می‌دهد.

۴) استفاده از روابط ترامتنی؛ در شعر نارسیس بین شعر و عاشقانه‌ی شیرین و فرهاد و یا در شعر تابوت بین متن و روایت موسی رابطه‌ی پیرامتنی وجود دارد. همچنین حوادث روی داده در ۱۱ سپتامبر و فرو ریختن برج‌های دوقلو به عنوان پیش متن شعر ۱۱/۹ محسوب می‌شوند. در چرنوبیل، اوج این روابط را می‌بینیم که این متن شعر و حادثه ی نیروگاه چرنوبیل، نسل کشی ارامنه، پیداش گروه های تروریستی طالبان و داعش، زلزله ی بم و... رابطه‌ی پیرامتنی وجود دارد.

نقاط ضعف

۱) در پایان‌بندی شعر زیرزمین، دو بار سطر کرم‌های خاکی تکرار شده که شاید علت آن، تأکید شاعر بر حقیر بودن انسان‌ها بوده ولی از نظر من، شکل زیبایی ندارد و در اجرا، همان یک‌بار خواندن کرم‌های خاکی برای پایان‌بندی مناسب‌تر است.

۲) شکست اعراب سطر شانزده «وای خدایا چرا به زن‌های ایرانی آرایش یاد نمی‌دهی آخه!؟» بی‌هیچ تمهیدی از آخه که اصطلاحی‌ست محاوره‌ای، در انتهای سطر استفاده می‌کند.

۳) در شعرهای سوشیانت، جدایی و فقط نیکسون مقصر نبود، همه چیز توضیح داده شده و بیش از حد منثوراند. در اکثر سطرها، فعل در انتها آمده که این سبک و ارائه‌ی محتوا به صورت مستقیم به مخاطب چندان تأثیری ندارد.

۴) هجاچینی در بعضی سطرها به گونه‌ای‌ست که چند هجای بلند و کشیده در یک سطر پشت سر هم آمده‌اند که این باعث می‌شود حین خواندن، مخاطب دچار مشکل شود. چند مثال را در ادامه ذکر می‌کنم:

_ پرسش صفحه‌ی ۸۱ سطر ۱۲ «من یک قلب دارم» : ۵ هجای بلند و کشیده

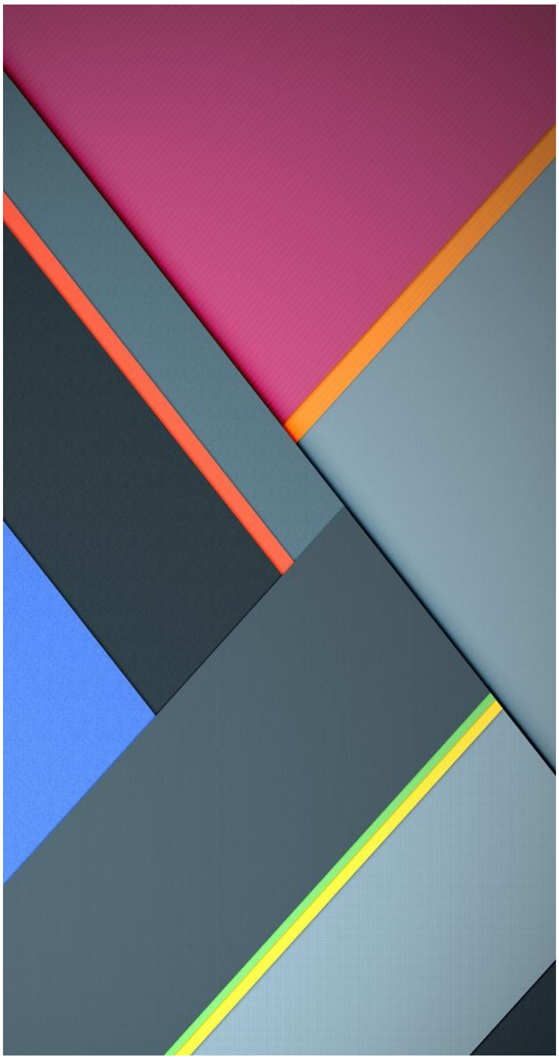
_ زیرزمین صفحه ۱۱۶ سطر ۱۵ «دو انگشت خون می‌ریخت در تالار رودکی»: ۶ هجای بلند و کشیده

_ شکست اعراب صفحه ۱۲۱ سطر ۱ «تو ذهنی زیبا داری»: ۷ هجای کشیده

_ بی‌چادر صفحه ۱۳۰ سطر ۸ «مجبور نیستیم دیگر»: ۶ هجای بلند و کشیده

_ سه نفر صفحه ۱۰۷ سطر ۳ «هیچ تنهایی تنها نیست»: ۷ هجای بلند و کشیده

۵) تقطیع سطر در برخی شعرها، متن را دچار سکته می‌کند مثلن در کاکتوس که نفس خواننده هنگام خوانش شعر، می‌برد و یا دو سطر پایانی وداع، تقطیع روی کلمه‌ی «دیگر» منطق خاصی ندارد و فقط خوانش شعر را مختل می‌کند.



در کل کتاب جمهوری اسپاگتی، مجموعه‌ای‌ست که همگان از خواندنش لذت می‌برند و چون شعرها، از لحاظ فرم و مضمون، یکنواخت و شبیه هم نیستند، مخاطب هوشمند خسته نمی‌شود. اکثر دفترهای شعری که در ایران منتشر می‌شوند، یک سبک را انتخاب کرده و تمامی اشعار حول محور همان ساختار روایت می‌شوند و خواننده را دچار ملال می‌کنند. عبدالرضایی در کتاب تازه‌اش، همان‌طور که در تمهید اشاره کردم، کمتر از کارهای قبلی خود از تکنیک‌های زبانی و ادبی استفاده کرده است. مثلن مقایسه فاصله‌گذاری‌های به کار برده شده در این کتاب و آثار قبلی‌اش، نشان می‌دهد که به عنوان نمونه، در مجموعه‌ی «گاز دنده گاز» حدود ۳۰ بار و «مادرد» ۱۵ بار از فاصله‌گذاری استفاده شده در حالی که جمهوری اسپاگتی با توجه به تعداد صفحات بیشتر، کمتر از ۱۵ بار به فاصله‌گذاری که تکنیک محبوب عبدالرضایی‌ست، برمی‌خوریم. در لابلای اشعار جدید، شعرهایی مثل خرما یا ساعت ۳ هستند که به شیوه‌ی دهه‌ی هفتاد نگارش شده‌اند، یعنی ساختار نامتمرکز دارند و در آن‌ها نثر، شعر سپید و زبان لوگو با پیروی از منطق زبانی با هم آمیخته شده‌اند. جمهوری اسپاگتی، شاهکاری جدید از شاعری‌ست که شعر در خون اوست و همیشه دوست دارد شیوه های جدید را بیازماید و هرچند در این راه، مخالفین بسیاری دارد که به جای بحث بر سر شعر، زندگی شخصی او را نشانه گرفته‌اند، ولی او همچنان به راه خود ادامه می‌دهد.

دیدمانی تازه از حسیت

مهدی نادری

در بررسی کتاب «جمهوری اسپاگتی» ابتدا باید از نام آن آغاز کرد؛ «جمهوری اسپاگتی» که بیانگر بی‌نظمی موجود در یک نظام درهم تنیده است و از این رو، جمهوری اسپاگتی را باید معجونی از حسیت، تخیل زبانی و عقلانیت دانست که با موکد کردن هرکدام از این سه مولفه در هر شعر سبب شده تا مولف به تجربه‌های فرمیک تازه‌ای دست یابد و نتیجه‌ی آن، کتابی‌ست که معمولن فرم‌های تکراری در طول آن مشاهده نمی‌شود. اما از آن‌جایی که کار نقد، قضاوتی تئوریک است، باید دید تا چه حد این تجربه‌های تازه‌ی فرمی به شعر نزدیک شده‌اند.

علی عبدالرضایی در این کتاب شعرهایی دارد که از تکنیک زبانی خاص و منحصر به فرد و همچنین استعاره و آشنایی‌زدایی استفاده نکرده و شعر صرفن بر اساس یک دریافت و کشف روی کاغذ نشسته است. به‌طور مثال شعر پیشخدمت که از سه تصویر عینی تشکیل شده و مولف با اتصال همان سه تصویر در تصویر پایانی فرم را بسته است. البته همواره ابژه‌هایی در این حسیت جایگذاری شده‌اند تا بتوان به جهانی درون متن زاده شده رسید. مثلن در همین شعر پیشخدمت: وجود پیشخدمت و عطر او و مهری که به‌گونه‌اش می‌زند، همه ما را به تاویلی می‌رساند و باعث می‌شود این فرم تازه، داستان خود را روایت کند. اما این تجربه و کشف حسی در شعری مثل «کادوی آمریکایی» به گونه‌ای بسیار ساده‌تر بروز پیدا می‌کند تا حدی که به جز سطر «با پنج کریستف کلمب منتظر در مشت» با تصویر دیگری مواجه نیستیم و فرم اثر به شکلی توصیفی و توضیحی بسته می‌شود، به طوری که مولف تنها از دو ابژه (کریستف کلمب و آمریکا) بهره می‌گیرد و به جز ارتباطی که این دو تصویر با یکدیگر دارند، باقی سطرها بیانی توضیحی و گزارشی دارند و این سبب می‌شود با این‌که شعر دارای کشف و دریافت است، اما با خوانش اول به انتها برسد. به‌طور مشابه در شعر ویولون که بعد از چند تصویر که می‌تواند ما را به ویولون برساند یا نرساند، شاعر تمام تصاویر را در آخرین سطر لو می‌دهد (بلکه اندام زنانه ویولون) و به این شکل فرم شعر را می‌بندد و اجازه‌ی تاویل‌های گوناگون را از مخاطب سلب کرده و شعر را پس از خوانش آغازین، به پایان می‌رساند. و به شکلی مشابه شعرهایی مثل «ایستگاه»، «آلبوم خانوادگی» «ماه تمام» و...که حاصل یک آنیت و دریافت و شهودی شاعرانه‌اند و مولف برای پرورش تکنیکال این دریافت ها هیچ گونه تلاشی نکرده و آن‌ها را در فرم‌هایی ویژه بسته است که باعث شده این دسته از شعرها در خوانش ابتدایی به انتهای خود برسند. البته نمی‌توان لذت خوانش این شهود شاعرانه و آنی را نادیده گرفت.

دسته‌ی دوم شعرهایی هستند که مولف با استفاده از خلاقیت‌های زبانی به رشته‌ی تحریر درآورده است. تخیلی زبانی که تازه است و به نوبه‌ی خود بدل به تصاویری ذهنی و زبانی شده است که در آثار قبلی عبدالرضایی به شکل دیگری نمایان شده بود. به عنوان مثال، شعر اندروژنی ،

همان‌طور که از متن شعر پیداست بیان بی‌جنسیتی در متن است. مولف در این شعر از تصاویری استفاده می‌کند که تخیل زبانی (به شکلی متفاوت از آثار قبلی مولف) رکن اصلی آن‌ها به حساب می‌آید:

از سلول روبرو صدای درد
یا دری که رو به ثانیه باز می‌شد می‌آمد
و در سرش زیباییِ دوست دخترش که کشور کوچکی بود
مثل موزیکی ملایم گشت می‌زد

به عنوان مثال در این چهار سطر، برخی کلمات از آن هویتی که تا قبل از این شعر می‌شناختیم خالی شده‌اند و مولف به آن‌ها هیئت تازه‌ای عطا کرده است: باز شدن در رو به ثانیه، گشت زدن موزیکی ملایم، همچنان که می‌بینیم با تخیلی زبانی مواجهیم که به شکلی متفاوت نسبت به آثار قبلی عبدالرضایی بروز کرده است. او با استفاده از این تخیل فرم شعر «اندروژنی» را به گونه‌ای بسته است تا ما به همان «اندروژنی به مثابه‌ی بی‌جنسیتی» برسیم. همچنین در شعر «جنگ‌بازی» خلاقیت زبانی به شکل تازه‌تری بروز می‌کند و تجربه‌ی فرمیک نویی را روی کاغذ می‌نشاند:

در خیابان عشق یعنی عاشورا
و زیر چادرها می‌رفتیم به کربلا
یک شب که تجریش پر از ریش بود
سه چهار چادر ریخت روی سرم...

همان‌طور که می‌بینیم؛ خلاقیت زبانی بدل به تصاویری عینی می‌شود و این روند تا انتهای شعر ادامه دارد. یا مثلن در شعر «جمهوری اسپاگتی» که این خلاقیت زبانی به شکل غلط‌خوانی شعری از شاملو بروز پیدا می‌کند:

روزگار غریبیست نازنین!
روزگار غریبیست
جوانت را می‌پایند
اگر که رفته باشد روی بام
بر منبر
دهانت را می‌گایند
مبادا که گفته باشی الله اکبر

و یا در شعر «خرما» که بعضن با تصاویری زبانی مواجهیم:
و بار داده‌اند به بازارِ تهران که حاج خانم دوباره باردار شده باشد

حاجی! دوباره سینه چاک کن!
باکی نداشته باش خاک کن! خوا...

همان‌طور که می‌بینیم ایجاد تصاویر با خلاقیت زبانی با استفاده از التریشن کلمات (موسیقی آوایی کلمات) صورت گرفته است.

و یا در شعر کودتا:

تا اجازه گرفتم
اجازه دادن کتک خورد
پریدم روی عزیز و خجالت وقتی مُرد
که به تنهاییم بَرخورد و با دوستی که در دردِ دیگری دست داشت دوست شد

همان‌طور که مشاهده می‌کنیم در این شعرها تصاویر ذهنی با توجه به تخیل زبانی شکل گرفته‌اند و فرم‌های تازه‌ای را این صورت از تخیل و خلاقیت زبانی می‌سازد.
دسته‌ی سوم از شعرهای «جمهوری اسپاگتی» شعر- خطابه‌هایی هستند که باتوجه به بعد عقلانی و آپولونی نگاشته شده‌اند. شعرهایی که بیانی مستقیم دارند و شلیک شعر مستقیم به هدف است نه اطراف آن! به طور مثال شعر «تفاوت»:

همه فکر می‌کنند
با همه فرق دارند

برای همین مثل هم‌اند
گویی مولف در حال سخنرانی‌ست، سطرهایی که حامل تفکراند تا شهود و دریافت و تکنیک:

هیچ شبی مال همه نیست
وقتی که ما نمی‌دانستیم
که هستیم
روزها مثل هم بودند

سطرهایی که تصویر نیستند و اتفاقی زبانی ندارند اما زاییده‌ی تفکراند که از آن‌ها خطابه‌ای شاعرانه ساخته است به عنوان مثال شعر «فقط نیکسون مقصر نبود» که مولف با موکد کردن این سطرهای خطابه‌ای و بیانی، تفکر خود را مستقیمن به سمت مخاطب شلیک می‌کند:

نیکسون یکی از آن‌ها نبود
همه‌ی ما بود
ما همه بمب انداخته‌ایم در هیروشیما
ما همه هیتلر بودیم
و در فکری که به جان جهان افتاده‌ست دست داریم
چرا مدام در معشوق دنبال چیزی می‌گردیم که در عشق نیست!؟

همچنین می‌توان به شعر «جشنماهِ محرم» به‌عنوان استثنایی اشاره کرد که در ساخت فرمیک خود از هر سه مولفه‌ی حسیت و زبان و عقلانیت بهره برده است.
در این میان شعرهایی مثل «چرنوبیل» و «۱۱/۹» نیز وجود دارند که علیرغم این‌که زبان در آن‌ها نقش عمده‌ای ندارد، چندتاویلی بودن آن‌ها باعث لذت خوانش چند باره‌ی آن‌ها می‌شود، چرا که در این شعرها، فرم با توجه به کشف تصویری (تصاویر چندگانه و چند مضمونی) بسته می‌شود.
مثلن در شعر چرنوبیل:

پستان‌هات
دو پشته کشته مرده

در نسل کُشیِ ارامنه
بین دو رانت
دو داعشی پشت وانت
پیشِ تو طالبان پنهان است...

تشبیه پستان به کوهی از اجساد (که البته حاصل نسل‌کشی ارامنه بوده) ایهام تضویری دارد که باعث چندتاویلی می‌شود (تشبیهاتی اروتیک در بستری تاریخی سیاسی اجتماعی)
در پایان می‌توان، «جمهوری اسپاگتی» را مجموعه‌ای از تجربه‌های فرمیک تازه دانست که براساس مولفه‌های مختلفی شامل حسیت، خلاقیت زبانی و عقلانیت نگاشته شده و کتابی را پدیده آورده که از لحاظ فرمی مثل اسپاگتی نامنظم است و هر رشته (شعر) سمت و سوی خود را دارد.

نقد شعر
«ویولن» از کتاب «جمهوری اسپاگتی»

فاطمه قهرمانی

ارگاسم یا ارضا شدن، همیشه مفهومی جذاب برای انسان بوده است. ارگاسم را می‌توان از دو جنبه بررسی کرد: ارگاسم جسمی و ارگاسم روحی. ارضا شدن جسمی که از طریق برقراری رابطه ی جنسی حاصل می‌شود، مقطعی و کوتاه است و می‌تواند فقط لذت‌بخش باشد. اما ارگاسم ذهنی، در اثر کشف و رمزگشایی یک اثر هنری، یک نشانه و یا نماد به دست می‌آید که در نتیجه‌ی آن، روح انسان تا مدت‌ها دچار سرخوشی و شعف می‌شود. حال با طرح این موضوع، به بررسی شعر می‌پردازیم:

با تنی لخت بر شانه‌ی چپ
که صدای گرفته‌اش
تازه از خواب پاشده باشد
و برق بزند توی تاریکی
در رقص نرم تنانه‌ای
دور خودش چرخ می‌زد

در اپیزود اول شعر، ما با تصویر یک زن روبرو هستیم، زنی که روی صحنه نشسته و با توجه به تاریک بودن صحنه و شرایط خاص نورپردازی سالن، تنها شانه‌ی چپش دیده می‌شود. با صدایی گرفته، مثل صدایی خاص بعدِ بیداری از یک خواب طولانی شبانه، شروع به آواز خواندن می‌کند و در همان حین از جا برخاسته و در تاریکی می‌رقصد و نور موضعی سالن باعث درخشش اندامش و ایجاد سایه روشن‌های زیبا بر روی منحنی بدنش می‌شود.

و در دست
که راستش کرده بود
چیزی
چون پاره خطی منحنی
لیز می‌خورد و باز برمی‌گشت

این‌جا با تصویری اروتیک روبرو هستیم. راوی با دیدن صحنه تحریک شده، خود و زن رقصنده را تصور می‌کند. /پاره خطی بر منحنی/ لیز می‌خورد و باز برمی‌گشت/. این دو سطر تداعی‌گر عمل سکس است، راوی آلت خود را به پاره خطی تشبیه کرده و آلت زن را به «منحنی» و این پاره خط مدام در منحنی لیز می‌خورد و باز می‌گردد.

موج سالن را گرفته بود
همه غرق شده بودند
مرا هم از حال برده بود
نه صدای زنجموره و مویه
بلکه اندام زنانه‌ی ویولن

در این اپیزود راوی به ارگاسم می‌رسد و به نظر تمام افرادی که در سالن هستند همانند راوی این ارگاسم را تجربه می‌کنند. اما این ارگاسم، صرفن ارگاسمی جنسی

نیست، در سطر آخر شعر /بلکه اندام زنانه‌ی ویولن/ متوجه می‌شویم که راوی از شنیدن صدای زیبای ویولن سرخوش و به ارگاسم ذهنی رسیده است، این‌جا یک رابطه‌ی بینامتنی مذکور با رمان "سازارین" نوشته‌ی "بالزاک" وجود دارد، روایت مرد جوانی که تا به حال تجربه‌ی جنسی نداشته و وقتی به یک کنسرت موسیقی اپرا می‌رود، با شنیدن صدای آواز خواننده‌ی زن، اولین ارگاسم خود را تجربه می‌کند.

درکل شعر «ویولن» چندتاویلی‌ست. تاویل اول، پورن و توصیف سکس است ولی تاویل دوم اروتیک است که منجر به ارضاء روحی و ذهنی مخاطب می‌شود. آرشه‌ای که با دست راست روی سیم‌ها می‌لغزد، تماشاچی را از نظر روحی ارضا می‌کند. شعر تجربه‌ای زیبا را با مخاطب خود در میان می‌گذارد تجربه‌ای که جز با غرق شدن در دنیای هنر و کشف و شهود و دقیق شدن در این دنیا حاصل نمی‌شود.

همه چیز این دنیا سکسی‌ست و فقط باید دو چشم تیزبین و احساسی قوی داشت تا از زیبایی‌های هنر سرخوش شد. امری که همگان قادر به درک آن نیستند و فقط قشر الیت جامعه، مفهوم آن را درک می‌کنند.

جمهوری اسپاگتی
«مانیفست شاعری تبعیدی»

جان صدرا

جمهوری اسپاگتی تازه‌ترین اثر علی عبدالرضایی، شاعری که شعر را زندگی و مانند هوا در شعر تنفس می‌کند. شعر برای او تمام زندگی است، ولی ذهنش را اندوهی فراگرفته که بی‌ارتباط با وضعیت فعلی شعر در جامعه ایرانی نیست. شاعری که بسیار فراتر از زمان خودش به شعر، وضعیت شعر و آینده‌ی شعر می‌اندیشد. درعین حال شاعری‌است تبعید شده و از امکانات قلیلی هم که برای این قشر تحت ستم مضاعف، وجود دارد محروم است. یعنی امکان نشر آثارش را برای مردمی که به دنبال فضای شعری آزادتری هستند نیز ندارد با این همه همچنان شعر می‌سراید و در برهوت فرهنگی جامعه بذر شعور می‌پاشد. بعد از این مقدمه به کتاب بپردازیم که همانند خود شاعر دنیایی تودرتو و پیچیده دارد و سرشار از طراوت و تازه‌گی در زبان و فرم است و شعر پساهفتاد را که خود از بانیان آن بوده به جایگاهی بالاتر و والاتر سوق داده است. در این مجموعه شعر که شامل هفتاد و اندی شعر کوتاه و بلند است با جهانی متنوع از بازی‌های زبانی و خلاقیت‌های شاعرانه مواجه می‌شویم، ولی غربت و تبعید و خاطرات وطن وجه بارزی است که در این مجموعه، نظیر سایر آثار شاعر نمایان می‌شود. از اولین شعر مجموعه «موزه بریتانیا» که شاعر را نیز چون سایر آثار ملی ایران در خود جمع کرده است این وجه آغاز می‌گردد، ولی این وضعیت نمی‌تواند او را مقهور کند و تلاش می‌کند از تاریخ هم بیرون بزند، یا تمایل دارد که بیرون بزند و مخاطب را به تماشای زندگی می‌برد به تماشای مردی می‌برد که می‌خواست زندگی کند. شاعری که در صفحه، زندگی می‌کند وخود را کلیددار موزه‌ی شعر و ادب می‌داند و مخاطب را بجای سیر در گذشته به تماشای زندگی دعوت می‌کند.

حالا بیا از تاریخ بزنیم بیرون
می‌خواهم آن روبرو دردی نشانت بدهم
دری که مردی در به در بست
بازی‌ش داد که بشکند
مردی که فقط می‌خواست زندگی کند
کشورش را دوست داشت
اما دوستی نداشت
شاعری تنها تبعیدی که در صفحه زندگی می‌کرد
این خانه‌ی اوست
که شعری یک خوابه‌ست
به این موزه هر که وارد نمی‌شود
کلیدش سال‌هاست دست من افتاده
نترس
بیا بالا
که خانه‌ام را نشانت بدهم

درشعر «فقط نیکسون مقصرنبود» به وجه تازه‌تری می‌پردازد. به مسئولیتی همگانی و نه فردی، به این نکته که در ایجاد هر وضعیتی همه افراد دخیل هستند و کسی نمی‌تواند با توجیه تقصیر وجرم دیگری، از خود رفع مسئولیت کند وکشور را به بدنی تشبیه می‌کند که ویروس‌ها آن را اشغال کرده‌اند. خانه‌ای که در آن جز نیستی، موج

نمی‌زنـد و بیگـانگـانی که هویت ملی ندارند با ســلطه خودکامه سبب از خودبیگانگی مردم شده‌اند. کسانی که در خون مردم وول می‌خورند و صـاحبان تفکر در آسـمان این خـانـه مانند ابر ســرگردانند و اجبارن به خانه‌هایی پناه می‌برند، پناهنده و یا تبعید می‌شـوند که خانه آن‌ها نیست و افکاری درسـر روشـنفکران ریشـه می‌دواند که از سـقف کوتاهی که بر سرشان آوار شده بسیار بلندتر است.

که آدم‌ها را از بدن بیرون کرده
حواس ما را تبعید کرده‌اند
خانه‌ای در خانه باقی نمانده هرچه هست نیست!
کسانی راه می‌روند در روده
و عده‌ای وول می‌خورند در خون که ما نمی‌شناسیم
بیگانه آن‌هایند نه مایی که با خود بیگانه‌ایم
دیوانه‌ایم
و خانه در غربت کرده‌ایم
دیوارِ ما بیرونی‌ست
افکارِ ما بیرونی‌ست
مثل ابرها که در آسمان سرگردانند
فکرها بی‌خانمانند
پرنده‌ای از پنجره می‌آید و از درِ دیگر
مثل یک فکر بلند می‌زند بیرون
تا به خانه‌ی دیگری برود که مال من نیست
من شاعرِ این فکرها نیستم
فقط میزبانم

شاعری که تبعید و دوری غمگینش می‌کند و در «بن بست» شرح هجران‌ساز می‌کند و سوزش دوری را شعر:

غمگینم
برای بن‌بستی
که تحقیرش می‌کند خیابان
برای رفتن
که دیگر به خانه برنمی‌گردد
برای مردمم
در تبعید
و نبض تندِ بی تو بودنم

مثل دانه‌ای دنبال خاک مساعدی برای رویش می‌گردد، ولی این خاک مســاعد را جز در وطن اسـیر نمی‌یابد. عشـق سوزانش به شعر را غربت و آوارگی نمی‌تواند سرد کند.

عشق داغ است
چون خورشید
داغِ داغ
اما همه ماه را ترجیح می‌دهیم که آن‌همه سرد است
ما همه آواره‌ایم
سال‌هاست این‌جا و آن‌جا می‌کنیم
دانه‌ای هستیم که دنبال خاکِ خود می‌گردد
اما کجا!؟
من هم خانه‌ام را ترک کرده‌ام
چون زمینِ مناسبی برای بذری که من بودم نداشت
مثل همه می‌گردم که خاکِ خودم را پیدا کنم
اما کجا!؟
آدرس را همه می‌دانند
اما بدون آن‌که بدانند

در همین احوال که دوری از خاک مسـاعد و اختناق حاکم بر کشـور مانع رشـد و شکوفایی شعر شده است، دوری از خانواده و فراق عزیزان نیز مزید بر علت شـده وگاه‌وبیگاه اثری از درد این فراق را می‌توان درشـعرهای این مجموعه مشاهده کرد. شعر «پدر» نمونه‌ای از این شعرهاست.

نشسته‌ای هنوز پشت پلک‌های بادکرده‌ام
صورتی داری
کشیده خورده
با چند خطِ خم شده بر پیشانی
و لب‌هات هنوز تکان می‌خورند
«با مادرت که حرف می‌زنی
بخند

الکی خوش باش»
اما چرا صدایت را
صدایت را
دیگر به خاطر نمی‌آورم پدر؟

و یا در شعر «من هنوز ایرانم» شاعر با تحقیر غربت، به طعنه می‌سراید که زرق و برق لندن او را نبلعیده است و لندن را در شمار یکی از روستاهای زادگاهش، لنگرود می‌داند و شب‌ها به دیدار مادرش می‌رود و حاکمانی که او را از دیدار عزیزان محروم کرده‌اند، به بلاهت مبتلا می‌داند. احمق‌هایی که اسیر منطق کور قدرت‌طلبی هستند و تاب تحمل شنیدن «نه» را ندارند و اطاعت مطلق می‌خواهند.

چرا به ایران
اما کسی نمی‌پرسد
چرا نمی‌روی از ایران
لندن
روستای پیشِ پا افتاده‌ای‌ست در لنگرود
و من شب‌ها سر می‌زنم به مادرم توی خواب
کسی نمی‌بیند
آن‌ها خواب نمی‌بینند
دیوانه نیستند
ول‌شان کن
هر که تاوانِ بلاهتِ خود می‌دهد
عجله نکن
دنیا هنوز نیاز مبرم به احمق دارد

با وجود همه این دردها شاعر به احوالات اجتماعی و تحولات جامعه می‌پردازد و از وضعیت اجتماعی غافل نیست. از این‌که قرمساق‌ها، مردم را به جرم عشق اعدام می‌کنند شکوه می‌کند. «قزل حصار» اعتراضی به رفتار حاکمان نادان است که عشق را برنمی‌تابند و تیرباران‌ش می‌کنند.

قرمساق‌ها می‌آیند
و....
حمله‌ی داس است
به شالیزار
تیرباران
در زندان قزل حصار

شاعر با یورش به بنیادهای تفکر آخوندی و با به سخره گرفتن این اباطیل به باورهای اصیل ایرانی می‌پردازد و به آن‌ها یادآوری می‌کند که حتا مهدی موعود آن‌ها، برگرفته از باوری ایرانی است وسوشیانت را به سرقت برده‌اند. آن‌جا که در «سوشیانت»فریاد می‌کشد.

کره را پرت کردم
خورد به دیوار و افتاد آن گوشه
اما هنوز می‌چرخید
با مشت کوبیدم سرش
ایران گود شده بود
مردم در زیر زمینِ جهان
گودبای پارتی گرفته بودند
ملاها زار می‌زدند زینب‌وار
و زرتشت
که تازه توی طشت افتاده بود
می‌خندید قاه قاه
سوشیانت آمده بود

شاعر از این‌که مردم برای فرار از دست سانسور حاکمان احمق، همه چیز را زیرزمینی کرده‌اند، رنج می‌برد و از خدای زیرآبزن آخوندی، بیزاری می‌جوید. آرزوی آزادی مردم را دارد و از مرگی که کشورش را فراگرفته، می‌نالد. شعر «زیرزمین» عصیانی برعلیه این وضعیت است.

نشسته‌ام بالای لندن آی
که با خدای از و بر و که
در خانه‌اش بزنم لاس خشکه
بس است دیگر ای خدای زیرآبزن!

ما که زیردریایی نخواستیم
کل ایران رفته زیر زمین
لطفن به این گربه هم کمی بتاب
تهران را بیار روی آب
حتا رستوران فرشته را
که گارسونِ کمر باریکش زیرخاکی‌ست
مرگ هم دیگر جا ندارد در تهران
حتی بهشت زهرا کم آورده
طفلی
کرم‌های خاکی
کرم‌های خاکی

در شعر «بی چادر» شاعر به تجاوزات وحشیانه‌ی اوباش حکومت، بر مردم معترض، با لحنی طنزگونه، یورش می‌برد و آن را محکوم می‌کند و تظاهر به دین‌داری اوباش حکومتی، را به ریشخند می‌گیرد.

خسته‌ام
چقدر سگ دو بزنم
که حالش را بطری ببرد در کهریزک
اگر پام برسد آنجا
می‌توانم به هر که می‌خواهم تجاوز کنم
آدم بکشم
محکم بزنم توی گوشِ دانشجوها
مجبور نیستم دیگر
ریش بگذارم این هوا
بسیجی شوم
بدحجابی را بهانه کنم
هی دست ببرم توی تجهیزاتِ لیلاهای بیچاره
بی‌چادر
حیف که جنگ تمام شده
شهادت سخت
باید بجنبم
وقت اذان است

حالا باید
فقط نماز بخوانم
روزه بگیرم بروم بهشت

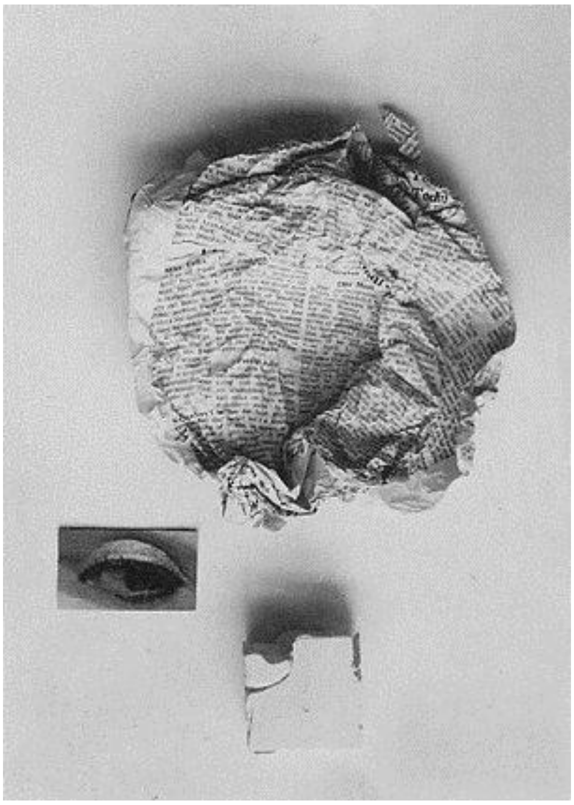
و در پایان مجموعه، با یک هایکو زیبا وضعیت اجتماعی را فرموله می‌کند و در یک هایکو کوتاه، بلندترین قصیده ممکن را می‌سراید. یک فیلم به بلندای سی و اندی سال حکومت اختناق، سرزمینی را به تصویر می‌کشد که مردمش از ظلم گریانند، ولی فریادرسی نیست که بشنود و در سرتاسر سرزمین سرما و برف سنگین اختناق در حال بارش است.

یکی می‌گرید
کسی نمی‌شنود
برف می‌بارد

در جمع‌بندی نهایی یاداوری کنیم که مجموعه‌ی جمهوری اسپاگتی مانیفستی است از زبان شاعری تبعیدی، ولی در جای جای مجموعه شاعر شعف سکسی تزریق می‌کند و زن را که نماد زندگی است در شعر می‌آورد. درهمان حال، نسبت به مسایل مهمی که در جامعه جهانی اتفاق افتاده، بی‌تفاوت نیست و به آن‌ها می‌پردازد ولی سروده‌هایش در این موضوعات مهم، بیانیه‌ای سیاسی، کسل‌کننده و تکراری نیست بلکه مملو از شعف و طراوت زن و زندگی است. به‌عنوان نمونه می‌توان از «چرنوبیل» و «یازده سپتامبر» و سنگسار فرخنده در شعر «فرخندا» بدست مرتجعین حاکم بر کشور افغانستان نام برد. در نهایت این مجموعه‌ی شعر، کتابی‌ست که چندین و چندبار توسط مخاطب خوانده می‌شود و پر از تازه‌گی در فرم و بازی‌های زبانی است، طوری که با هربار خوانش، مخاطب وجه تازه‌ای را کشف می‌کند و از آن لذت می‌برد.

شاعری که دیگر خطرناک نیست

ایوب مردانی



ویگنتشتاین می گوید: «محدودیت زبان من، محدودیت جهان من است».

در طول تاریخ ادبیات با پیشرفت دانش و انبوه شدن مسائل انسانی، زبان نیز دچار دگرگونی‌هایی بسیاری شده است که در تمام بخش‌های زبانی می توان این خط پیش‌رونده را دنبال کرد. هم‌سو شدن زبان با اندیشه از این منظر اتفاق می‌افتد که برای انتقال و درک بهتر دانش و فلسفه‌ی انسانی ما نیاز به زبانی بزرگ‌تر و پویاتر داریم به همین دلیل است که در دوران متعدد، شاهد زبان‌های متفاوت بوده‌ایم. در ادبیات و مخصوصن شعر، ما از قالب‌های کلاسیک و دست و پا گیر به مرور گذر کردیم و در طی دوره‌های مختلف حالا به شعرهای پست مدرن برمی‌خوریم؛ شعرهایی که زبانی بسیار متفاوت با زبان شعرهای کلاسیک دارند و با ساختارهایی نامتمرکز یک جهان شعری نامحدود را ایجاد می‌کنند، پس زبان هر چقد نامحدودتر باشد جهان نامحدودتری را می‌توانیم ترسیم کنیم و در زبان جا بدهیم.

این مقدمه برای شاعری‌ست که در زبان شعری کم‌کاری نکرده است و هم‌چون نیما برای شکستن محدودیت‌های زبان دست به کار شده و تاثیر به‌سزایی در شعر هفتاد و پساهفتاد ایران گذاشته است.

علی عبدالرضایی یکی از چند شاعر معدود ادبیات ایران است که در زبان دست به خطرناک شدن می‌زند و با هدف قرار دادن محدودیت‌های زبان، سعی در شکستن این محدودیت‌ها دارد.

«پاریس در رنو» به گفته‌ی بسیاری آغاز این حرکت علی عبدالرضایی در عرصه زبان است. شعری چندصدایی که از اولین شعرهایی‌ست که سعی در رهایی و نامحدود شدن دارد و با درهم آمیختگی با زبان‌های دیگر یک شعر چند صدایی را ایجاد می‌کند و در «جنگ جنگ تا پیروزی» این کار را تکمیل می‌کند.

علی عبدالرضایی با چاپ کتاب‌های بسیاری حرکتی پیش‌رونده را در زبان طی می‌کند. حتا با چاپ رمان و ضد رمان‌هایی سعی در ایجاد شکست عادات زبانی و اندیشه ادبیاتی ایران دارد و در این راه به موفقیت‌های قابل تاملی دست پیدا می‌کند که باید در مقاله‌ای جامع آن‌ها را بررسی کنیم که در این نقد کوتاه جای نمی‌گیرد.

علی عبدالرضایی در طول مدتی که در شعر هفتاد با بیان نظریه‌ها و چاپ شعرهایی که این‌همانی بسیاری با نظریه‌هایش (برخلاف عده‌ی بسیاری از شاعران) داشت، همیشه در خطرناک زندگی کرده است، حتا بعد از خروج از کشور و تبدیل شدن به یک شاعر تبعیدی، دست از خطرناک بودن در شعر برنداشته و شاید برای ایجاد خطرهای بیشتر از فضای محدودگر خارج شده است.

خطرناک کجاست؟

خطرناک همان زبانی‌ست که شاعر در آن دست به خطرناک شدن می‌زند و آن را از هم می‌پاشد تا جایی شبیه یک ویلای رو به دریا در زبان ایجاد کند و به جهان‌بینی شعری خود مشغول شود و لذتی که از عشق همیشگیش (شعر) می‌خواهد ببرد.

حالا همه ی این حرف ها چه ربطی به مجموعه شعرِ «جمهوری اسپاگتی» دارد؟

در اغلب آثار علی عبدالرضایی ما با شاعری زبانی طرف هستیم که دخل زبان را در آورده است و این شکستن‌ها و از هم پاشیدن زبان، قابلیت‌های بسیاری در شعر او از نظر ارائه اندیشه‌های متفاوت ایجاد کرده که با مروری به این مجموعه‌ها به تفاوت گفتمانی و شکستن تابوهای ادبی ایران می‌رسیم؛ ادبیاتی مودب و محافظه کار که همه چیز را پشت پرده نگه داشته و حتا از عشق گفتن را به امری معنوی و دور از تصور تبدیل می‌کند.

در اغلب شعرهای گذشته علی عبدالرضایی، کفه‌ی زبانیت سنگین‌تر از حسیت شاعر است و نشان می‌دهد که زبان هنوز برای جا کردن شاعر نیاز به فضای بیشتری دارد و باید از هم گسیخته‌تر شود تا از پس اندیشه‌ی شاعر بربیاید. به نظر من مجموعه شعر جمهوری اسپاگتی چیزی شبیه همان ویلای رو به دریا می‌تواند باشد و جایی‌ست که کفه‌ی ترازو چیز دیگری را نشان می‌دهد.

چرا علی عبدالرضایی دیگر خطرناک نیست؟

در مجموعه شعر «جمهوری اسپاگتی» که جدیدترین اثر علی عبدالرضایی‌ست و توسط نشر کالج منتشر شده است ما به این نکته خواهیم رسید که چرا دیگر این شاعر خطرناک نیست.

در ابتدای این مجموعه با شعر «موزه‌ی بریتانیا» روبرو می‌شویم موزه‌ای که خود شاعر تبعیدی ماست و تمام خاطرات و دستاوردهای خود را در آن نگه می‌دارد و حالا برای نشان دادن این موزه ما را دعوت می‌کند تا خانه‌اش را ببینیم:

«نترس
بیا بالا
که خانه‌ام را نشانت بدهم»
(موزه‌ی بریتانیا،ص۸)

در همین ابتدای کتاب به یک‌جور بازدید دعوت می‌شویم؛ به خواندن شعرهایی که حکم اشیای یک موزه را دارند (اشیایی که قبلن ساخته شده‌اند)، نشانه‌هایی که از گذشته شاعر بدست آمده‌اند و به تأویل من تمام دستاوردهای علی عبدالرضایی در این موزه می‌تواند به چشم بخورد اما نه کاملن، بلکه تا جایی که کلید دست شاعر اجازه دهد.

این رویکرد خلاف رویکرد آثار قبلی است، آثاری که مخاطب را به کنش‌های زبانی و به کشف‌های شعری جدید دعوت می‌کرد و همیشه این انتظار می‌رفت که با شعرهایی متفاوت برخورد کنیم که هم از لحاظ زبان هم معنا دچار خطرناک شده‌اند.

«و من که فقرِ فرق ندارم
دیگر از عشق   این بازی مصنوعی خسته‌ام
وقت است کمی بخندم
گریه دیگر به من نمی‌آید»
(تفاوت، ص۱۲)

شعر «تفاوت» نشان می‌دهد شاعر دیگر از متفاوت بودن خسته شده است و حالا نیاز به لذت بردن از چیزی را دارد که سال ها برایش جنگیده و تا حد ممکن آن را برای خودش ساخته و پرداخته کرده است.

«عشق مصنوعی» که در این‌جا به آن اشاره شده است همان کفه‌ی سنگین ترازوی زبانیت در مقابل حسیت شعر است که شاعر شاید حس می‌کند که باعث تصنعی بودن شعرش شده است هرچند که در اشعار گذشته شاعر در بسیاری از شعرها حسیت بالایی وجود دارد و کمتر شعری را می‌توان یافت که مصنوعی شده باشد.

در این مجموعه ما با زبانی رام شـده طرف هسـتیم که با شـناختی که از شـاعر داریم می‌دانیم خونی وحشی زیر این زبان نرم نهفته اسـت و هر لحظه منتظر یک کنش در زبان هسـتیم اما به‌هرحال زبان اکثر شعرهای این مجموعه به نثر نزدیک اسـت که برای مخاطب هوشـمند نمی‌تواند چالش برانگیز باشـد و لحن خودویژه شـاعر در اکثر شعرهای این مجموعه تکرار می‌شود. این‌جاست که باید گفت وقت غلبه کردن حسیت به زبانیت اسـت و علی عبدالرضایی خودش را در صـفحه به شکل ملموس‌تری جای می‌دهد و مخاطب را با خود همراه می‌کند.

«من جوان بودم
و می‌توانم سگی تازی بود
گازم گرفت
نتوانستم
بعد هم تمام شد»
(هار، ص ۵۴)

این قسـمت از شعر «هار» دوباره نشان می‌دهد که شاعری که در گذشـته دسـت به خطرناک زده، الان حرف از تمام شـدن می‌زند که این تمام شـدن شـعر نیست اما شاید تمام شدن مرحله‌ی اول زندگی شعری شاعر است، مرحله‌ای که در آن به دنبال شـکسـت دادن زبان رفته و برای خودش سـعی کرده خانه‌ای بسـازد که در آن بتواند به شـعر و جهان‌بینی خودش برسد اما این پایان کار نیست:

«بعد از تو هر چه بود بد بود بد شد
گرچه در ادامه‌ی بعد
باز هم تو بودی
بعد هم تو بودی
بعدی هم تویی»
(هار، ۵۴)

محدودیت زبان من، محدویت جهان من است.

دوباره باید بازگردیم به این جمله و نسـبتی که با آثار شاعر دارد.
در آثار گذشته، علی عبدالرضایی تمام چارچوب‌های مدنظر خودش را از بین می‌برد، از قاعده فرار می‌کند و حالا باید مرحله‌ی بعدی را شـروع کند مرحله‌ای که دیگر دچار محدودیت زبان نیسـت و این مرحله همان جهان شـاعر اسـت. شـاعری که ایده‌پردازی‌هایی بسـیاری دارد و در مرحله‌ای به سـر می‌برد که نگاه به جهانی‌سـت که بعد از تمام هار بودن‌ها و خطرناک زندگی کردن به آن رسـیده و باید روی صـفحه‌ی همیشـگیش پیاده سـازی کند و کمی بخندد.

"پشت کرده‌ای به من
و دکمه‌های پیراهنت غمگین‌اند
با پنج خرگوش دربند
توی بند بندِ انگشت‌هام
ساعت‌هاست در می‌زنم»
(بوفالو، ص۵۹)

سـگ تازی حالا تبدیل به یک بوفالو شـده است، بوفالویی که همه چیز را زیر نظر دارد و صبور است. دیگر دکمه‌های پیرهن را از هم نمی‌درد و برای تصـاحب معشـوقش منتظر می‌ماند و در می‌زند. این شـعر نیز به همین نکته اشاره دارد که شاعر در حال گذر کردن از خطرناک بودن است:

«حالا که کنارت هستم
باد کرده‌ست بوفالو
روی دستم»
(بوفالو، ص۵۹)

بوفالو به تعبیر من همان اندیشـه اسـت، اندیشـه‌ای که حالا قرار است وارد جریان‌های شعری علی عبدالرضایی شود.
در بیشتر شعرهای این مجموعه ما با منولوگ طرف هستیم؛ شـاعر تجربـه‌هـای فردی و خاطرات خود را در قالب

موتیف‌هایی بی‌شمار و نماهای دور و نزدیک شونده به تصویر می‌کشد تا مخاطب را در شعر فعال‌تر و با خود همراه کند. در مجموعه‌های قبل ما با شعرهایی طرف بودیم که هر مخاطب می‌توانست لابه‌لای شعر بچرخد و تاویل‌های متفاوت خودش را داشته باشد چون علی عبدالرضایی در آثارش نشان می‌دهد که هیچ اندیشه‌ای غائی نیست و این باعث شده است که مخاطبان به جهان‌های شعری بدون باور خاصی وارد شوند و گشت و گذار کنند، اما در این مجموعه به دلیل حسیت بالاتر و گفتگویی که برقرار شده است، تأویل‌های مشخص‌تر و نزدیک‌تر به شاعر داریم که باعث شده مخاطب این همانی بیشتری با شاعر پیدا کند، شاعری که تنهایی متفاوتی را لمس می‌کند، شاعری دور از خانه، دور از همه چیزهایی که در موزه خود گرد آورده و تنها معشوقه‌اش زبان است. زبانی که آن‌قدر به‌دست شاعر وَرز آمده که حالا آرام گرفته و منتظر به آغوش کشیدن شاعر خودش است.

«لندن
روستای پیشِ پا افتاده‌ای‌ست در لنگرود
و من شب‌ها سر می‌زنم به مادرم توی خواب
کسی نمی‌بیند
آن‌ها خواب نمی‌بینند»
(من هنوز ایرانم، ص۱۰۵)

تبعید انگار باعث نشده است که شاعر در جایی جدید خودش را از یاد ببرد و یکی از دلایل مهم این اتفاق، زندگی در زبان است وقتی زبان را همراه خودمان داشته باشیم و آن را فراموش که نه بلکه بزرگ‌تر کنیم هیچ‌گاه نمی‌توان از جهان زبان خارج شد و هر کجای دنیا باشیم با زادگاه زبان خودمان طرف هستیم.
در شعر «زیر زمین» نیز ما شاهد دلتنگی شاعر برای خطر هستیم، خطرهایی که در ابتدای ورود به عرصه شعر انجام شده است. فضایی خطرناک که جز چند نفر عاشق و زرنگ که دست به هرکاری می‌زنند تا جایی دری را باز کنند از پس کسی بر نمی‌آید و حالا این فضای خطرناک از نظر شاعر غلبه کرده است و فضای شعری این روزهای ایران را دچار ترس کرده است:

«مرگ هم دیگر جا ندارد در تهران
حتا بهشت زهرا کم آورده
طفلی
کرم‌های خاکی
کرم‌های خاکی»
(زیر زمین، ص۱۱۷)

علی عبدالرضایی وضو را گرفته است و حالا باید نماز بخواند:

«باید بجنبم
وقت اذان است
حالا باید
فقط نماز بخوانم
روزه بگیرم بروم بهشت»
(بی‌چادر، ص۱۳۰)

در شعر «جمهوری اسپاگتی» ما با فضایی غریب طرف هستیم، فضایی سیاست زده و ناامید شده که دیگر شاعر را خسته کرده است. در این شعر ما به عادات بسیاری از جامعه‌ی ایران بر می‌خوریم جامعه‌ای که طی گذشت سال‌ها هنوز تغییر چندانی نکرده است. مساله زمان و فضاهای شعری نیز در این مجموعه به وفور یافت می‌شود، زمان در فضاهای این مجموعه مدام در گردش است و ممکن است به تمام گوشه کنارهای تاریخ پرت شود که از خاصیت‌های بارز موزه‌هاست و در این مجموعه نیز شاهد آن هستیم.

«خوشحالم که مردم هنوز آیه می‌خواهند
خواهشِ خواجه‌ای دارند

خایه می‌خواهند
خوشحالم که می‌خواستیم و نشد»
(جمهوری اسپاگتی،ص۱۳۲)

از طرفی شاعر نشان می‌دهد که هنوز می‌خواهد کار سیاسی بکند که با مساله‌ی ورود به مرحله‌ی دوم زندگی شاعر نیز سازگاری دارد و تاکید می‌کند که قبلن نیز کار سیاسی کرده است. شاعر در این شعر دوباره حرف از دلتنگی‌هایش می‌زند، حرف از پدر، عمو و... و از فضای جامعه ایران شکایت می‌کند. از نکات منفی این مجموعه تکرار همین روایت‌هاست که دوباره برای مخاطبان قدیمی شاعر، بازگو شده‌اند و به نظر من تنها از زاویه دیگر دیدن این مسائل است که در این مجموعه باعث همراهی مخاطب با این روایت‌ها می‌شود و دیالوگی همدردانه بین مخاطب و شاعر برقرار می‌کند:

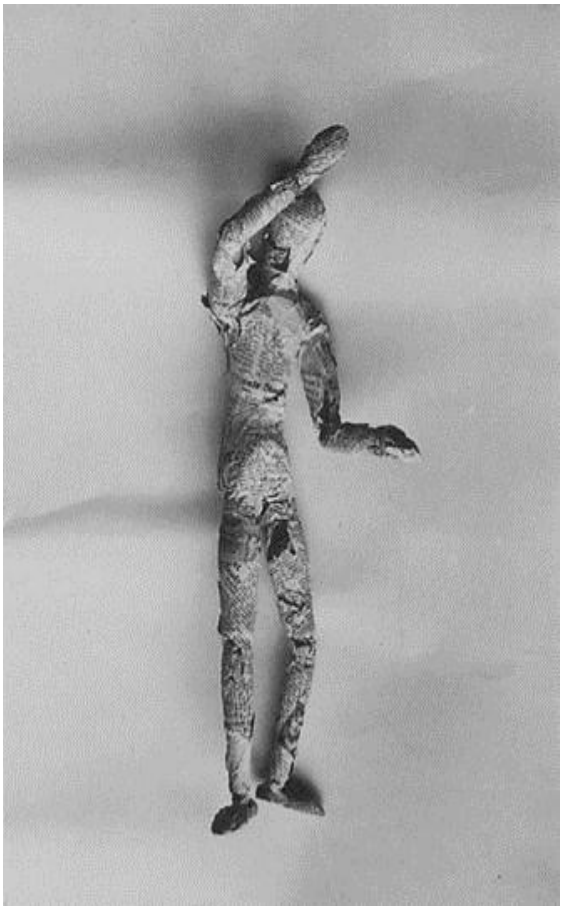
«از وقتی که یادم می‌آید
در صفحه توی رختخوابم کارِ سیاسی می‌کردم
پدرم که برایم می‌مُرد
برای من بلاخره مُرد
عمویم شلاق خورد
جانش را سپرد
که من خایه‌ام را امتحان کنم»
(جمهوری اسپاگتی، ص۱۳۲)

یکی از مولفه‌های پست مدرنیسم که بازی گرفتن و ابزارسازی گذشته است، در شعرهای این مجموعه به خوبی دیده می‌شود. شاعر تمام گذشته و عادات جامعه را از فضایی که در آن قرار دارد بیرون می‌کشد و در صفحه خود جای می‌دهد. این آشنایی‌زدایی کردن‌ها نشان از انزجار شاعر از تمام چیزهایی‌ست که باعث عقب ماندگی وطن و زبانش شده اما با این وضعیت شاعر در جایی زندگی می‌کند که مردم فکر می‌کنند حالش خوب است و دارد می‌خندد، پس چه کسی باید هم‌درد شاعر شود؟

«تنها جایی که می‌توان هم‌درد پیدا کرد همان جایی‌ست که درد می‌کند».

«یکی بیاید به نبض من دل بدهد
من تشنه‌ام
گرسنه‌ام
یا عاشقم که این همه سیگار می‌کشم!؟
حتمن یکی ده پوند داده به این «بارمن» که من مستم
سرگیجه‌ام را گرفته‌ام در دستم
و می‌توانم در کوچه‌ها پرکنده راه بروم
بزنم زیر آواز و کسی نگوید سگ مستم
این‌جا مرا خوب می‌شناسند
و می‌دانند
که حالم خوب است
خوب!»
(جمهوری اسپاگتی، ص۱۳۹)

در تبعید هرچقد هم خوش بگذرد اما شاعری که حالا به هدف زبانی خودش تا حدودی رسیده است را دوباره دلتنگ جایی می‌کند که از آن آمده، موزه‌ای را می‌سازد و همه را دعوت می‌کند تا با هم زبان‌های خودش به گفت و گو بنشیند و از دل بگوید و همان‌طور که مردم ایران همیشه سیاسی بوده‌اند از سیاست حرف بزند و خاطرات مشترکی را بازگو کند که بیشتر هم‌نسل‌های شاعر با آن دست به گریبان بوده اند. این موزه شاید حکم همان جمهوری اسپاگتی را دارد و همه چیزهایی که شاعر دارد را همانند اسپاگتی در هم آمیخته و مشوش چیده است و به جامعه هم زبان خودش که با فضای درهم ریختگی و اسپاگتی بیگانه نیست عرضه می‌کند. تمام این اتفاقات شعری در زبانی پخته و نرم که نهایت لذت شعر را در خود پنهان دارد، در این مجموعه گرد آمده تا علی عبدالرضایی با غلبه بر محدویت های زبانی پای به مرحله اندیشه و انتقال مفاهیم حسی و عقلی بگذارد.



علی عبدالرضایی در این مجموعه شعر در زبان خطر نکرده و شاعری خطرناک نیست و به وفور می‌توان در این مجموعه ردپایی از آرام بودن و اشاره‌های شاعر به اتمام این مرحله خطرناک را پیدا کرد که به تعدادی از آن‌ها اشاره شد.

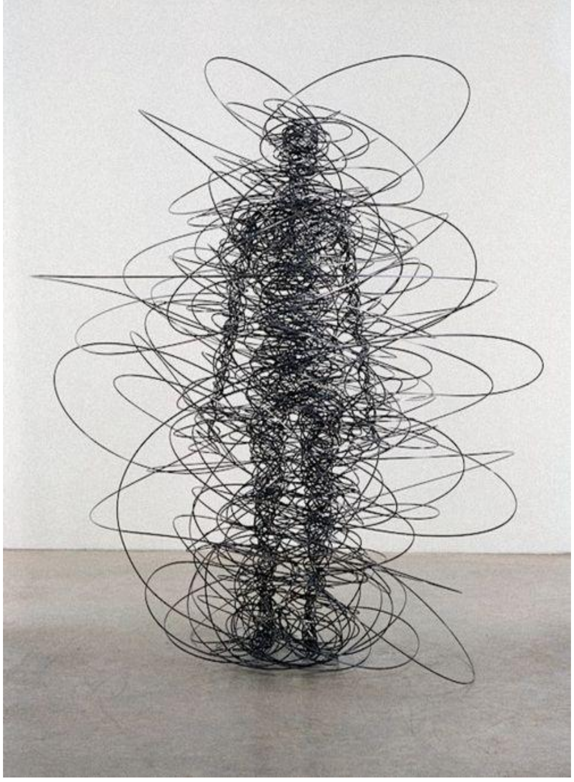
حالا باید ببینیم خطرناک بعدی شاعر کجا اتفاق می‌افتد و اصلن اتفاق می‌افتد؟

جواب این سوال را در آثار بعدی شاعر باید پیدا کرد و همان‌طور که «پاریس در رنو» آغاز مرحله‌ی زبانیت علی عبدالرضایی بوده است، مجموعه‌ی «جمهوری اسپاگتی» هم می‌تواند آغاز غلبه‌گی حسیت و شاعرانگی شاعر باشد. همان‌جایی که دیگر عمده‌ی خطرناک بودن در اندیشه و جهان شاعر رخ می‌دهد هر چند که همیشه معنا و زبان در آثار علی عبدالرضایی خطرناک بوده‌اند و این مجموعه در قیاس با مرحله خطرناک زبانی با آثار گذشته از نگاه من خطرناک نیست و ما را وارد مرحله‌ی دیگری از زندگی شعری علی عبدالرضایی خواهد کرد. زندگی‌ای که محدویت‌های زبانی خودش را برطرف کرده و حالا باید جهان خودش را جای دهد.

«هایکو»
یکی می‌گرید
کسی نمی‌شنود
برف می‌بارد

من در خطرناک هستم هنوز

سپهر رضایی



«اگر عمر دوباره داشـتم،اشـتباهات بیشـتری مرتکب می شدم...»
دان هالد

علی عبدالرضـایی اهل خطر اسـت. این کتاب نیز جزو کتاب‌هایی‌ست که تعمدن از خطر و لبه‌ی تیغ می‌گذرد. به زبانی ساده‌تر باید گفت که علی عبدالرضایی، خواسته خطر کند و خطر کرده اسـت. ادبیات نیز خطر کردن اسـت. باید آنچه در ذهن و حالات روانی یک مولف می‌گذرد، بر کاغذ بنشیند. این روزها مولفی موفق است که بتواند خطر کند. خطر را به جان بخرد، اما خودش باشـد، یعنی خودویژه، خاص، منحصـر به فرد باشـد. قلمش مارک داشته باشد و همیشـه بتواند خودش را بنویسـد، مرور کند و به نمایش بگـذارد. نکته‌ی دیگر متن‌های این مولف، تاثیرپذیری از خود اسـت. ماهیتی که تاثیر نمی‌پذیرد اما، تاثیر می‌گذارد. این ویژگی علی عبدالرضـایی نیز به نوع خطر کردنش باز می‌گردد. این روزها همه می‌ترسـند که نکند مخاطب لایک و کامنتی پای متنش نگذارد اما، برای علی عبدالرضـایی این مسئله مهم نیست، چرا که وقتی خطر می‌کنی، هیچ چیز جز یک هدف مشـخص و رسـیدن به آن، تو را خوشحال نمی کند.

جمهوری اسـپاگتی، مجموعه‌ای از خطرهاسـت. در واقع مولف خطر کرده تا خودش را بنویسد. از بازی‌های سیاسی و جنـگ، حتا بـه فرهنگ و تاریخ پرداخته اسـت. در جمهوری اسـپاگتی شـعرهای عاشقانه با مسائل سیاسی گره خورده‌اند. اما سوالی که در این‌جا باید پرسید این است که:

کدام مولف این خطر را به جان می‌خرد؟

کدامیک از شاعران ایرانی اهل خطر هستند؟

عنوان کتاب هرج و مرج و افسـارگسـیختگی را در ذهن ایجاد می‌کند.

کتاب با شـعر «موزه ی بریتانیا» آغاز می‌شـود. موزه‌ای که آثار تاریخی بسیاری از کشورها، چون ایران در آن نگه‌داری می‌شـوند. وقتی عنوان کتاب را پشـت سـر می‌گذاریم، به شـعری برمی‌خوریم که رابطه‌ی تنگاتنگی با سـیاست دارد. حتا رابطه‌ی تنگاتنگی با سـرزمین مولف و تبعید او به سرزمینی دیگر.

شعر «موزه‌ی بریتانیا» کاملن منسجم است. همه‌ی سطرها و سـپس اپیزودها با یکدیگر در ارتباط‌اند. فرم شـعر «موزه‌ی بریتانیا» فرمی تجربی را داراست. از سوی دیگر «بیوگرافی» نیز محسـوب می‌شـود. در واقع «موزه‌ی بریتانیا» مقدمه‌ی کتاب جمهوری اسـپاگتی‌سـت. چرا که شـاعر از ملیت و تبعید خویش سـخن به میان آورده و از علاقه‌ی خود به ایران می‌نویسد.

در کتاب جمهوری اسپاگتی ما با چندین فرم روبرو هستیم.

به طور مثال شعر «طرطوس» (صفحه‌ی یازده)

در «طرطوس» ما با فرم دیگری نیز مواجهیم. مضمونی سیاسی و عاشقانه با بازی‌های زبانی، که متمایز از شعر «موزه ی بریتانیا»ست.

هنگامی که با شعر «دریا» روبرو می‌شویم، گونه‌ای دیگر از فرم را در می‌یابیم. شعری که حسیت بر دیگر مولفه‌ها غلبه کرده است. در شعر«دریا» شاعر خود را زاده‌ی دریا می‌داند و معشوقی را به تصویر می‌کشد که نامش دریاست. درواقع خود را حاصل عشقی می‌پندارد که با معشوق خود در آن غوطه‌ور است. در شعر «دریا» ما با چندتاویلی هم روبروایم، که یکی دیگر از نقاط قوت این کتاب به شمار می‌رود.

شعر بعدی که توجه هر مخاطبی و منتقدی را به خود جلب می‌کند، شعر«کمر باریک» است. «کمر باریک» نیز گونه‌ای دیگر از فرم است.

در این شعر ما با پختگی کلام طرفیم اما باز روحیه‌ی خطر در آن وجود دارد. در واقع شاعر با این‌که یک شعر ملموس نوشته است اما، روحیه‌ی خطر کردن را حفظ کرده و از این خطر کردن، خودویژگی را دریافته است.

سپس جای معشوق را پیشخدمت از آن خود کرده و به شاعر علاقمند می‌شود، همان‌طور که در سطر آخر با دیالوگ : «خانم زیبایی بود

ولی کم کم باید

فراموشش کنید آقا « به پایان می‌رسد. دیالوگی که در انتهای متن لحاظ شده به خوبی توانسته یک تصویر از علاقمندی پیشخدمت به شاعر ارائه دهد.

شعر «آندرگراند» یکی دیگر از گونه‌های فرم است که در آن با تصاویر عینی روبروایم. در «آندرگراند» شاعر تختخواب را به ایستگاه قطار تشبیه می‌کند و در خواب با معشوق به صحبت می‌پردازد. دست نیافتنی بودن معشوق برای مخاطب کاملن عینی و ملموس است. درواقع علی عبدالرضایی توانسته با به کار بردن برخی تصاویر این «دست نیافتنی» بودن را به معرض تماشا بگذارد. وقتی که می‌نویسد:/سرنوشتم/ مثل یک گربه زیر ماشین رفت/ مخاطب را با تصویری عینی شوکه می‌کند و بعد قطار (آلت تناسلی) وارد متن می‌شود و... .

در انتها باید گفت که کتاب «جمهوری اسپاگتی» از چندین فرم برخوردار است. عنوان کتاب نیز با چندین گونه بودن فرم‌ها کاملن مرتبط است.

علی عبدالرضایی تعمدن در این کتاب، چندین فرم را به نمایش درآورده و می‌توان گفت شعرهای خودویژه‌ی این کتاب حاصل خطرهای مولف است.

قلمی که خودش شعر است

پویان فرمانبر

مجموعه شعر «جمهوری اسپاگتی» متشکل از نوعی پارادوکس است؛

پارادوکسی که با دو مفهومِ «پختگی» و «خطر» در شعرها، برجسته‌سازی کرده است و کتاب را جذاب.

شاعر در این کتاب در اوجِ درهم تنیدگیِ مفاهیمی که به کمک تک‌تک کلمات به دست آمده تجربه‌ی خود را به رخ کشیده، خطر می‌کند و می زند به دل آزادی!

از فضایی حسی به تفکری شاعرانه سفر می‌کند و از اتفاقی روانی و پورن به سیاست و حتا عشق می‌رسد.

شاعر نشان می‌دهد که پوئتری تمام شدنی نبوده و همیشه زمان، زمانِ مشاهده کردن است زیرا که شعر چیزی جز پنجره‌ای بدیع نیست.

همین‌گونه است که شعری مانندِ «هار» از فرم استراکچر گذشته به سمنتیک استراکچری می‌رسد که تک‌تک کلمات آن نقش مفهومی دارند و اگر عوض شوند، خواننده دیگر به آن کشف و شهود شاعر که استعمار عربی‌ست نمی‌رسد و یا اگر واژه‌ای از سطرهای ابتدایی و انتهایی شعر «تفاوت» برداشته شود دیگر درون ارجاع کارکردی معنایی نخواهد داشت و ما به مثابه‌ی خواننده‌ای مشتاق متوجه‌ی ارتباط روز با مردم نخواهیم شد. درواقع در عرصه‌ی مفهوم و نشانه، در شعرهای این کتاب با خطراتی از جانب شاعر رو به رو هستیم که تجربه، رنگ و بوی کم نقصی به شعرها داده مانندِ شعر «چرنوبیل» که شاعر با توجه به دیکانستراکشن از ناساختار، ساختاری آشنایی‌زدا ساخته، قوانین ذهن خواننده‌اش را بهم می‌ریزد به طوری که در آن شعر، مفهومِ عشق (به مثابه‌ی اندامی زنانه) با منزجرترینِ چیزها در جهان (داعش ، هیروشیما و ...) نشان داده شده است.

در عرصه‌ی فرمیک نیز با همین منوال رو به رو هستیم؛ چنان‌که مشاهده می‌کنیم شاعر در شعرهایی مانند «جمهوری اسپاگتی» با توجه به غلط‌خوانی از شعر شاملو طوری به فضا و ساختار خودش می‌رسد که خواننده، جهان و تفکر شعر را درک کرده و متوجه می‌شود که فردی روانی (با حالتی شیزوفرنیک) درحال روایت اوضاع نابسامان سیاسی ایران است.

و یا در شعر «ساعت ۳» که در این‌جا نیز شاعر با توجه به غلط‌خوانی از شعر «ساعت ۵عصر» لورکا به شهود خود پرداخته با فرمی روایتی وعده‌های مذهب‌های جهان را به سخره می‌گیرد.

همچنین در این مجموعه شعر با فرم‌های تجربی‌ای طرف هستیم مانند شعر «موزه بریتانیا» که در فضایی حسی تکوین شده است و البته نباید فراموش کرد که زبان در این کتاب نیز کم کار نبوده و شاعر در این مسیرِ متناقض به آن نیز رحم نکرده. شعرهایی مانند «کودتا» نوشته که بازی‌های زبانی در آن تصنعی نبوده زیرا مخاطب را به حسیت می‌رساند و انگار که واقعن زبان در شعر، شورش به پا کرده است!

درکل، همان‌طور که اشاره کردیم، پختگی و خطر، این مجموعه شعر را متناقض کرده و حالتی جذاب به آن داده که شاعر، از این جذابیت، جمهوری‌ای کنجکاو خلق کرده است؛ جمهوری اسپاگتی...

همه چیز در کنار هم

سمیه ابراهیمی

اگر با نگاه ماکروسکوپیک به مجموعه شعر جمهوری اسپاگتی توجه کنیم؛ به اشعار کوتاه و بلندی بر می‌خوریم که تقریبن هیچ‌کدام از آن‌ها تم و موضوع مشابهی ندارند و درواقع نمی‌توان یک تم کلی برای ذهنیات مولف تعیین کرد.

به نظر می‌رسد همین موضوع دلیل انتخاب چنین نامی (جمهوری اسپاگتی) برای این کتاب شده است؛ چرا که هر جمهوری دارای توابع و قوانین مشخصی‌ست و همنشینی اسپاگتی با جمهوری به تشویش موجود در کتاب، محوریت می‌بخشد.

این اغتشاش در اشعار بلند کتاب با توجه به پرش‌هایی که بینِ موتیف‌های آزاد انجام می‌شود نمودِ بیشتری پیدا کرده است؛ اشعاری مثل: خدایا کمک نکن (که البته این موتیف‌های آزاد، خلاقانه در اختیار موتیف مقید شعر قرار دارد). اما با واشکافی دقیق هر شعر، به نکات و حرکات بسیار آوانگاردی برمی‌خوریم که تا حد امکان سعی به پرداخت آن‌ها می‌شود:

در کنار بازی‌های زبانیِ هر چند اندکی که در این کتاب رخ داده است بیشتر به چندتأویلی و مبحث هرمنوتیک آثار پرداخته شده؛ چنان‌که گاهی نیاز است بیشتر از یک‌بار به خوانش اشعار پرداخت که در خوانش مجدد، لذت دریافت کاملن حس می‌شود.

در اکثر اشعار، تقطیع‌های کوتاه و سطرسازی به گونه‌ای‌ست که مکث ایجاد شده، ذهن را درگیرِ تفکر بر تک‌تکِ کلمات می‌کند و این نکته‌ای‌ست برای دریافت دقیق و چنگ‌انداختن به سینه‌ی اشعار (البته نه در همه‌ی آثار) شعر «خرما» نمونه‌ای‌ست که در آن، سطرسازی‌های طویل، ایجاد فاصله‌گذاری و حرکت بین نثر و شعر به برجستگی آن کمک می‌کند که در ادامه قسمت‌هایی از این شعر را بررسی می‌کنیم:

«خرما»

دیگر به خاطر نمی‌آورم کسی مرده باشد
همه مرده‌اند
هنوز نمی‌دانم دوستانم کجا سکوت کرده‌اند
همه در همه جا لالیم
جز آقا بمیِ خُرما خور که نخل‌ها را نفر به نفر خورد و در نخلستان عمارتی چارشانه نوساز کرد همه یک جا مُرده‌ایم و خرِ ما از کُرّه‌گی بارِ خُرما سَرِ قبرهای ما می‌برد و نمی‌دانستیم سبد سبد خرمای پهلو دریده سرِ گورِ گریه سرما خورده‌اند.
به عطسه افتاده سرپا مانده‌اند نخل‌ها با شاخه‌های ژولیده هی دست می‌کشند مویه‌کُنان بر خاک و رَکَب خورده‌اند از حاجی که این همه خرما روی دست‌های وامانده در دعایش جاماند...

چهار سطر اول، تمهیدی برای استفاده از تکنیک فاصله‌گذاری و وارد شدن به نثر در سطر پنجم است، کاملن بارز است که ایجاد این تمهید تیزهوشانه، برای رعایت کردن منطق زبانی و تصویری‌ست.

ادغام ضرب‌المثل‌ها باعثِ تغییر یافتن درون مایه‌ی آن‌ها و چندتاویلی کردن این شعر شده است: «خرِ ما از کُرّه‌گی بارِ خُرما سَرِ قبرهای ما می‌برد و نمی‌دانستیم سبد سبد خرمای پهلو دریده سرِ گورِ گریه سرما خورده‌اند."

***

«اسرار حامد مقتدر» نمونه‌ی دیگری است که در آن منطق زبانی – تصویری- تاویلی به خوبی قابل روئیت بوده و همین‌طور فاصله‌گذاری زیبایی در ابتدای شعر جلوه‌گری می‌کند:

رحِم گور است، دنیا گور! ما همه در گورستانیم، ما همه قبلن خودمان را کشتیم، پس چرا فکر می‌کنی حالا که می‌خواهی خودکشی کنی در خطری!؟ تو شعرت را بنویس

هیچ چیز خطرناک نیست
جز خاک کردنِ نقطه
زیرِ سطر
در شعری که دیگر نخواهی نوشت
جز دفن کردنِ نطفه
تهِ رحِم
در زنی که دیگر نخواهی دید...

چیدمان صحیح نشانه‌ها (رحم، نطفه، گور، خاک، مرگ) و پرهیز از زیاده‌گویی باز هم به چند مدلولی و درگیر کردن ذهن مخاطب می‌انجامد، حرکت شاعرانه و معقول بین رحم و گور و گاه جابه‌جاییِ این دو المان باز هم متذکرِ منطق تصویری – تاویلی است.

****

تقریبن از تمامی عناوین شعرها می‌توان به درون مایه‌ی اثر پی‌برد و این نیز می‌تواند یکی از ویژگی‌های مثبت این مجموعه شعر باشد هر چند اسامی بسیار ساده‌اند.

خیال، اگر دست سازِ تخیل نباشد، چنان دست و پا گیر است که چیزی جز لمحه‌ای در ذهن مخاطب نخواهد بود.

رقص واژه‌ها و قافیه‌های درونی در اشعاری مثل: «نارسیس» چنان خودنمایی کرده که حسیت از سر و روی کاغذ می‌بارد؛ مانند:

صفحه بیکار است و توی بسترت
خودکار من مشغول کار

***

هنوز نرفته از دلم غمی که مهمان است
در سینه‌ای که میزبان تخته سنگی مقیمِ کوهستان است
چگونه باید در توهای تو می‌کردم خود داری؟
سنگ‌دل بودی
سنگی   در دلم بودی
نخورده اما سنگی که تو بودی   به سرم
حالا که شیرین تو بیکار است و فرهادم چنین بسیار
شبانه طوری می‌گذرم از تو
که ممکن نباشد مرا به یاد آوردن

***

فضا - زمان ذهنی یکی از خلاقانه‌ترین تئوری‌های کاربردی در ادبیات نومدرنیستی است که در قسمت‌هایی از مجموعه‌ی جمهوری اسپاگتی با آن مواجه می‌شویم:

با توجه به فراز و نشیب‌هایی که در شعر «تابوت» وجود دارد؛ شاهد حرکت و سیر از تختخواب (ایستایی زمان- مکانی) به گذری در تاریخ (حرکت زمان–مکانی) و سفر موسی، سپس باز هم افتادن در جمعه (که تعطیلی و نوعی ایستایی تخیلی را به نمایش می‌گذارد) و از آن جمعه‌ی پر از تنهایی به فضای مجازی و باز هم نوستالوژی و بازگشت خاطرات و تختی که آغازگر این فضاسازی تخیلی بود!

این حرکت و فضاسازی در آخر به زندان و آزادی خواهی ختم می‌شود به خوبی نمایانگرِ اعتقاد به زمان و مکان ذهنی و رد کردنِ زمان و مکان عینی توسط مولف است.

قابل ذکر است که صحنه‌ی بلعیده شدن اژدها توسط عصای موسی نشانه‌ی بارزی‌ست به وجودِ رابطه‌ی ترامتنیت این اثر با دوره‌ی پیامبری موسی و اشاراتی که در قرآن به آن شده است.

شعر «شتر» نیز تغییر فضا و درعین‌حال ایجاد رابطه‌های تنگاتنگ و ناگسستنی بین مکان‌های فرضیِ درون اثر را نشان می‌دهد (حرکت مکانی بینِ دریا، هوا، کف دست، جنگ ،صحرا، سوراخ موش، کافه، ،آشپزخانه و ...).

در شعر شتر، اشاره‌ای به مجنون، فرهاد، هاجر، ابراهیم، موسی شده که رابطه‌ی ترامتنی این اثر را نشان می‌دهد.

نمی‌توان در بیرونِ این مجموعه ایستاد و شمای کلی از دغدغه‌ها و جهان ساختگی در ذهن مولف داد چرا که با توجه به تعداد زیاد اشعار و متفاوت بودن تم آن‌ها، به نویسش این مجموعه در بازه‌های زمانی متفاوت پی‌می‌بریم.

نوع اجرا و پرفورمنس متفاوت اشعار در این کتاب، بیداد می‌کند؛ بعضی‌ها خطی و ساده، بعضی تکنیکال و بعضی پر از شهود و حسیت است؛ مانند اشعار «بوسه، جدایی».

با توجه به حس درونی هر شعر، گاه سرعت سطرها کم و القاگر آرامش و گاه با افزایش سرعت سطرها لحن‌سازی خوبی تولید می‌شود.

هرچه اشعار طویل‌تر شده نقش موتیف‌های آزاد پر رنگ تر و چندبعدی و چندصدایی (پلی فرمیک و پلی تمیک) نمود بیشتری می‌یابد؛ مثل: «خرما، شتر» که البته این موضوع به همراه تعلیق و شکست روایات از مشخصه‌های اصلی اشعار عبدالرضایی‌ست.

اشعاری مثل: «کادوی آمریکایی» و «رادیو هد» و ... ساده‌نویسی را به شعر القا کرده واین ساده‌نویسی جاذبِ مخاطب عام است؛ در حینِ گیراییِ اشعار در ذهن مخاطب خاص.

جانشینی کلمات و تلفیق استعاره‌های ذهنی با عینیت در شعر «نیمرو» ذوق وشور را در مخاطب بر می‌انگیزد چنان‌که نیمرو و شعر به جای هم ایفای نقش کرده و در عین حال دو بعدی و طنزی را در خود نهفته می‌کند. این تکنیک در شعر طرطوس نیز (استفاده از کوسه وتمساح به جای تانک و ...) مشهود است.

مجموعه ی اسپاگتی در نوع خود یکی ازآثار استتیک و هوشمندانه‌ای است که عبدالرضایی با توجه به خلاقیت ذهن مخاطب و با درگیر کردن همسوی دو قوه‌ی دیونیزوسی و آپولونی، دست به خلق و نویسش آن زده است ؛تاجی که یک اثر ماندگار و نومدرنیسم بر سر مولف خود می‌نهد در این مجموعه به زیبایی چشم نواز است.

کلاف هزار رشته، جمهوری اسپاگتی!

حسین نظریان

پیچیده نیست؛ درهم‌تنیده است؛ جمهوری اسپاگتی! اگر در اسپاگتی دقیق شویم، تمام رشته‌های آن رشد طولی یکسان و تعریف شده‌ای دارند و از عرض و تنوع خبری نیست؛ مقصودم عرض زندگی است و تنوعی که در ژنتیک، جامعه‌شناسی، ادبیات، مردم‌شناسی و سایر علوم ثابت شده است و فقدان آن، چه مصائب و فجایعی را می‌تواند در پی داشته باشد و ... . نگرش‌های این‌چنینی، خواننده را به دریافت‌های گسترده‌ای رهنمون می‌سازد. همان‌طور که از نام این مجموعه قابل استنباط است، رویکرد انتقادی و گروتسک در شعرها مورد تصور و قابل پیش‌بینی خواهد بود. برخلاف مجموعه شعرهایی که مؤلف، آن‌ها را به دفترهای مجزا تقسیم می‌کند، همه‌ی شعرهای این مجموعه به جمهوری اسپاگتی تعلق دارند؛ یعنی جمهوری اسپاگتی دارای فرمول واحدی برای کشف زیبایی است؟ یا این‌که شاعر فضاهای متمایز را جهت نمود شعر پیشنهاد کرده است؟ با این پیش‌فرض سراغ شعرها می‌رویم...

ظاهرن این روند شاعری عبدالرضایی در این مجموعه است و شاعر فضاهای مختلف فرمی، ساختاری و زبانی را به تجربه کشیده است. در ادامه، ناگزیر با خوانش شعرها به شیوه‌های به کار گرفته شده توسط شاعر اشاره خواهم کرد.

در «موزه‌ی بریتانیا» شاعر با استفاده از تکنیک فاصله‌گذاری سراغ شعر را گرفته، در «پانتومیم»، شاعر با طنزی گروتسک‌وار به سمت چندصدایی رفته، اما زیبا نیست، همین‌طور «سگ»، نمونه‌ای از تلاش شاعر برای شعر چندصدایی است. «پیشخدمت» و «خرما» طنز تلخی را به همراه دارند. بازی با اوباما در طرطوس زیباست؛ چنان‌که بازی با عشق و نفرت در جنگ تجسد یافته است. در «تفاوت» اما، نگاه کنایه‌ای شاعر زیباست؛

تفاوت

همه فکر می‌کنند
با همه فرق دارند
برای همین مثل هم‌اند
مثل گروهِ کُر
در سمفونیِ مردمانی کَر
کور
که خواب هم نمی‌بینند
تکرار این نت‌های معمولی
این کلمات
کلافه‌ام کرده
یک نفر که جور دیگری گیتار بزند
و آدم را درست بنوازد
هنوز نیامده
و من که فقرِ فرق ندارم
دیگر از عشق   این بازی مصنوعی خسته‌ام
وقت است کمی بخندم

گریه دیگر به من نمی‌آید
نمی‌آید به من دیگر
که خواب تازه‌ای ببینم
در خواب هم نبینم
هیچ شبی مال همه نیست
وقتی‌که ما نمی‌دانستیم
که هستیم
روزها مثل هم بودند

لیبیدو با تعریف فرویدی_انرژی روانی جنسی_ در «کودتا»، «آندروژنی»، «ویلون»، «کادوی آمریکایی»، «نارسیس»، و «کوچ» به چشم می‌خورد. شاعر در «فقط نیکسون مقصّر نبود»، فلسفه و سیاست را به چالش کشیده است. در «بوسه» شعر را با قدرت آغاز می‌کند اما اسیر اندیشه‌ی از پیش تعیین شده‌ی مؤلف و نیز تکنیک می‌ماند؛

بوسه

مثل یک بوسه
که از لبی فرار کرده باشد
و بر لبی نشسته باشد مثل یک کلمه
کلمه‌ای که نمی‌داند
وسط جمله‌ای می‌نشیند در یک کتاب
که وقتی منتشرش کردی
تازه می‌فهمی
جز زنی که دفترش بسته‌ای
از دختری هم که می‌خواسته‌ای
هرگز فرار نکرده‌ای
بلکه در جای دیگری
که فکر می‌کرده‌ای او نیست
او بودی.

در «۹/۱۱» شعر اسیر روشنگری می‌ماند. «سوشیانت» بستری برای تفکر و اعتراض را فراهم آورده، در تعداد قابل‌تأملی از شعرها مانند «شتر» و «اسرار حامد مقتدر»، شاعر مدام در حال تعریف استتیکی است؛ این یعنی محدود کردن خوانش شعر.

در پاره‌ای از شعرها برخی سطرها، تنها جهت بازی دم‌دستی به کار گرفته شده‌اند، برای نمونه، این سطر در «وداع»؛

/از چشم من می‌افتد می‌شکند و می‌میرد برای لاشخور/

در شعرهای بلندی مثل «شتر»، «خدایا کمک نکن» شاید به دلیل ساختار نامتمرکز و مدلول‌های دوردست، خواننده ناچار است جهت دستیابی به التذاذ، انعطاف بیشتری به خرج بدهد و به تداعی‌های سیال و آنی شعر که در انتها چیزی از آن‌ها در ذهن او باقی نمی‌ماند، بسنده کند و یا عطای لذت را به لقایش بخشیده، شعر او را پس بزند.

به عقیده‌ی من، استفاده از تکنیک/ابزار بازی، به تنهایی در جهت شعر راه سختی پیش رو خواهد داشت؛ مثل «سه‌گانه ۲». در بعضی از شعرها، مخاطب به بازی صرف کشانده شده است؛ این برای مخاطب خلاق پیام خوبی برای بازتولید معنا نخواهد بود. «کاکتوس» را که در آن بازی در انسجام شعر خوش نشسته استثناء می‌پندارم. استفاده از این تکنیک در کنار امکان‌های شعر، پیش برنده‌تر به نظر می‌رسد، مانند «هار» که بازی در کنار کیفیت تداعی، خوش نشسته است، در «یازده بازجو» و «سه نفر»، شعر همراه با بازی در روایت پیش برده شده است، گاهی اما رویکرد بازی با مخاطب اگر چه تکراری است، خوش نشسته، مثل «دریا».

هار

من جوان بودم
و می‌توانم سگی تازی بود
گازم گرفت
نتوانستم
بعد هم تمام شد
بعد از تو هر چه بود

بد بود بد شد
گرچه در ادامه‌ی بعد
باز هم تو بودی
بعد هم تو بودی
بعدی هم تویی
آن‌که خود را به خواب زده بیدار نمی‌شود
چشمم کج است
دستم کج است
راه تو راست نمی‌شود
و با این‌که آسمان لاغر است
عاشقی که آدم نیست

عاشقانه‌تر از گلابی
هنوز کمر باریکِ توست
حیف که دندان ندارم
گازت بگیرم.

من با صرف و مختص مخالفم! از نگاه راقم این سطور، نگاه تریبونی، برخورد تقلیل‌یافته‌ای با شعر است، این همان گفتمان غالب شاملویی با شعر به عنوان تریبون سیاسی است. این روند را می‌توان در شعرهایی مانند «سیاسی»، «زیرزمین»، هم‌چنین درموتیف محوری مثل «قزل‌حصار» جست‌وجو کرد. برخورد سیاسی صرف، شعر را به انزوا می‌کشاند اما نگاه تازه همواره زیبایی خاص خود را خواهد داشت، مثل «جیم جارموش» که شاعر سیاست را به دیالکتیک سکس کشانده است. بیان اجتماعی-انتقادی مختص، مانند آنچه در «شکست اعراب» شکل گرفته موفق نیست؛ با سطرهایی مثل «این‌ها عروسک‌اند یا زن ایرانی» یا ترکیب‌هایی مانند «بینی دست‌ساز».

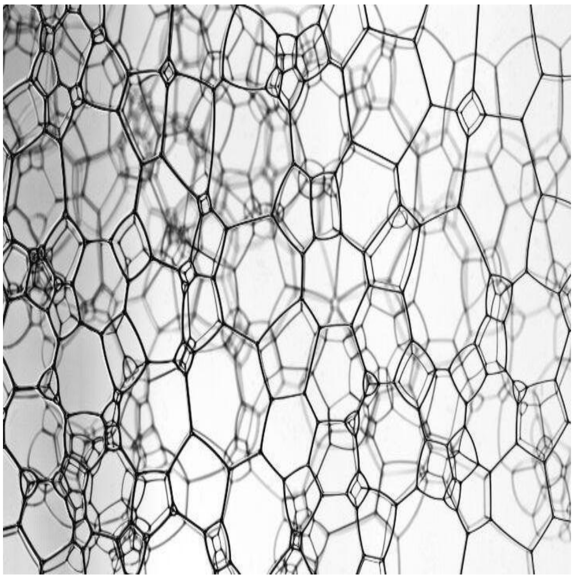
شعر، گاهی نیز با نوستالژی تلخ پیش برده شده است؛ «در این طبقه»، «عاشق» و «ساحل». گاهی اما با شاعری غمگین مواجهیم که همه چیز را از دست داده است؛ «وداع»، «آندر گراند»، «من هنوز ایرانم» در این طیف از مواجهه قرار می‌گیرند.

در پاره‌ای از شعرهای جمهوری اسپاگتی، سوژه، شعر را یاری نمی‌کند، مانند «پدر». در «نیمرو»، شاعر عنصر زمان را به شعر آورده، همین‌طور که در «پانسمان» پای حسیّت در کار است. استفاده از روابط ترامتنی عنصر غالب «ساعت سه»، «دارا»، «جمهوری اسپاگتی» است.

استفاده از تضاد و تأویل‌پذیری کلمات، قافیه‌سازی و تداعی آوایی-معنایی در شعرهایی مانند «شتر» و «شیدایی»، به‌کارگیری قاعده‌ی کاهشی زبان برای نمونه در «تابوت»؛
/بخوابمت از تخت/

فاصله‌گذاری، سفیدنویسی، چندصدایی، روابط پیرامتنی (بیش‌متنی و بینامتنی) و... را می‌توان از ابزارهایی برشمرد که عبدالرضایی در جمهوری اسپاگتی به کار گرفته است، اما این‌که چقدر این تکنیک‌ها در نیل به کشف عنصر زیبا در شعر نائل آمده‌اند، بستگی به توانایی مقابله‌ی متن با خواننده خواهد داشت.

به طور کلی عبدالرضایی در این مجموعه، قوه‌ی آپولونی خود-مخاطب را به چالش کشیده است اما از آن‌جا که مؤلف از طریق متن به تفکر پرداخته، برای مخاطب هرچند خلاق ادبیات، فرساینده است زیرا ترجیح وی این است که به اختیار خود و نه اجبار مؤلف و به واسطه‌ی شعر به تفکر رسیده باشد!



یک توضیح

هر هفته روزهای سه‌شنبه، کتابی در کالج شعر تحلیل و بررسی می شود، منتقدان نیز با توجه به کتابِ از قبل اعلام شده، نقدهای خود را در سوپرگروه کالج شعر پست می‌کنند.

طی ماه گذشته، دو کتاب "جمهوری اسپاگتی" و "تخت‌خواب میز کار من است" مورد نقد و بررسی قرار گرفت که برخی از مطالب منتخب، در این بخش منتشر شده است.

در ادامه هر کدام از منتقدان جویای نظر علی عبدالرضایی درباره نقدشان روی مجموعه "جمهوری اسپاگتی" شدند که فایل صوتی صدای شاعر، توسط ادمین‌های کالج شعر پیاده شده و در ادامه مطالب آمده است.

نوید استاک

بررسیِ نقدِ جان صدرا

نقد فقط یک شیوه نیست، بلکه سیستم‌های مختلفی برای نقد وجود دارد. جان با توجه به نوعِ سیستمی که برای نقد انتخاب کرده است به بررسی کتاب نشسته و نقدی تاثیرگذار نوشته است. او کتاب را بسته و از پشتِ کتاب به نظاره‌ی جهان شاعر نشسته است؛ کاری که تقریبن هیچ‌کدام از منتقدان انجام ندادند. اغلب کسانی که در کالجِ شعر، روی کتاب جمهوریِ اسپاگتی نقد نوشتند، در اکثرِ نقدها، هیچ‌کدام ادعای‌شان را اثبات نکردند. در واقع مدعیِ چیزی شدند که اشتباه بود. حتا اگر نقدی مثبت یا منفی نوشتند و از کتاب ایرادی گرفتند، این ادعاها را به درستی و با دلیل اثبات نکرده و نشان ندادند؛ برای مثال یکی از منتقدانِ کالج به نامِ «محمد مروج»، در نقدی که نوشت، ادعا کرده بود در سطری هجاها، چینشِ نامناسبی دارند. یعنی در سطری چندین هجای بلند، پشتِ سرهم قرار گرفته، اما چنین نبود، چون هجایِ کشیده را هم، هجایِ بلند فرض کرده بود، که این ادعا اشتباه است.

عده‌ای هم با نگاهی محافظه‌کارانه با اثر برخورد کردند، دلیلِ این برخورد قرار ندادنِ مبنا بر لذت است، چون با نیتِ قبلی نقد نوشتند؛ برای مثال، پیش از آن‌که منتقدِ دیگر یعنی حسین نظریان نقد بنویسد، تصمیمش را گرفته بود. چون گفته‌هایش بی ارتباط بود و هر آن‌چه که نوشته، از روی تصمیم قبلی بوده و ربطی به خوانشش از کتاب نداشته چون ادعاهایش را اثبات نکرده و در کتاب نشان نداده. این روش از نقد خطرناک است، کالجی نیست، ژورنالیستی از نوع ایرانی‌ست، من شیفته خوانش نقدهای تند و تیزم، به شرطی که با دلیل و برهان همراه باشد.

جان صدرا هم بهتر بود که در نقدش تعارف را کم‌تر کند.

حسِ هم‌دردی و تاثر در نقدِ او وجود دارد.

از ویژگی‌هایِ نقدِ او:

شراکت داشتن با متنِ کتاب، اشراف بر حسیت کتاب و دیگری درکِ جهانِ اثر و موقعیت شاعر است که اصطلاحن به آن «the condition of writing» می‌گویند. نمی‌توان گفت که در موضع مخالف با نظریه‌ی مرگ مولف است. بلکه در این نقد، وضعیت و موقعیتِ مولف در هنگامِ نوشتن را بازخوانی کرده، حدس زده و با او زنده‌گی کرده و براساسِ متنِ شعرها با آن‌ها ارتباط برقرار کرده است. این نقد، گارد سیاسیِ عمیقی دارد و در نوعِ خودش ملموس است.

می‌توان گفت که در دورنمای نقد کالجی قرار دارد. در مجموع نقد خوبی است و می‌شود با آن ارتباطِ حسی خوبی برقرار کرد.

بررسیِ نقدِ سمیه ابراهیمی

این نقد قضاوت و در نهایت حکم صادر نمی‌کند، نه قصد تعریف و نه قصد تخریب دارد، گاردِ آن در خدمت شعر است. در نقدش اشاره می‌کند که در کتاب «جمهوری اسپاگتی»، غلظتِ بازی های زبانی نداریم اما غلظت تاویل‌های بسیاری دارد. چند قدم که جلوتر برویم نوشته شده: هر صحنه‌ای که در این اشعار رخ داده است بیشتر خاصیت چندتاویلی و هرمنوتیکی دارد.

در نقد یک کتاب بهتر است اول دستگاه نقد خود را مشخص کنید؛ یعنی برای این‌که نقد شما کلی نباشد، بهتر است ابتدا گارد متنی‌تان را مشخص کنید و براساس آن گارد به بررسیِ کتاب بپردازید. این گارد می‌تواند از زاویه‌ی فضا ــ مکانی، فضا ـ زمانی، نشانه‌شناسی، ساختارگرایانه و یا خوانش گارد شاعر در مواجهه با جهان اطراف باشد؛ برای مثال در نقدِ «جان صدرا»، موقعیت جهان شاعر و میزانسنی که شاعر در فضاهای شعری دارد؛ درواقع موقعیتِ نوشتاریِ را بازخوانی کرد و واردِ حیطه‌ی بازیِ زبانی و عناصرِ دیگر شعری نشد.

او شاعر را به عنوان یک اُبژه‌ی تک‌افتاده در جهانِ متنش نگاه کرد و مولف را با توجه به متن، بازخوانی و درواقع زندگی‌خوانی کرد. از این جهت می‌توان نقد جان صدرا را نقدی جامعه‌شناسیک هم دانست.

یعنی در جاهایی از نقدِ او احساس می‌شود که ذره‌بین گذاشته و دقیقن مولف را حس و لمس کرده و انگار می‌فهمد که مولف، دورادور چه سختی‌هایی کشیده و یا داشته است، چراکه تفاوتِ یک شعرِ سیاسی با شعری سیاست‌زده در این است که شاعرِ شعرِ سیاست‌زده عمومن عضو حزب است و نوشتن آن شعر برایش منفعتی دارد. اما وقتی می‌گوییم شعری سیاسی‌ست، در وحله‌ی اول می‌خواهیم بگوییم شعر در موقعیتِ درد است و در چنین فضایی شکل گرفته. گاهی هدفِ شاعر نوشتن شعری سیاسی است، اما گاهی سیاست و موقعیتِ سیاسی تبدیل به شعر می‌شوند و این دو تفاوتِ بسیاری با هم دارند.

تفاوتِ من با دیگر شاعرهای سیاسی‌نویس ایران، مانند: «سیاوش کسرایی»، (که زمانی عضوِ حزبِ توده بوده)، در این است که این شاعران طبق هدفی خاص می‌خواستند کاری را انجام دهند و درواقع شعری بنویسند، اما گاهی هم حسی با موقعیت تبدیل به متن می‌شود؛ یعنی شما آن موقعیت را کشف می‌کنید. از این جهات نگاهِ جان صدرا، از لحاظِ شکافتِ متنی و رویکرد جامعه‌شناسی در نقدش، قابلِ توجه است.

خب حالا برگردیم به نقد سمیه ابراهیمی که متنی متین و جالب نوشته و لحنِ نوشتارش آرام است. این نقد در نهایت می‌تواند در روزنامه‌ای منتشر شود و کسانی که آن را مطالعه می‌کنند از نقدِ او تعریف کنند و یا نقدش را عالی بدانند. زبانِ نوشتارش برایِ همه قابلِ درک است، اما در نقدش خطر نمی‌کند، چون براساس دستگاه‌هایی که مشخص کرده‌ایم تشریح می‌کند و در جاهایی پراکنده‌گویی می کند و نقدش تمرکز ندارد، البته در کل نقدِ خوب و سالمی‌ست اما مخاطب را تحتِ تاثیر قرار نمی‌دهد. در حیطه‌ای که بحث می‌کند شارلاتانیسم ندارد و سعی در اثبات و نشان دادنِ ادعایش می‌کند. در نقدش به مسائلِ سطحی و حاشیه‌ای نپرداخته، برای مثال، بیخود به به نمی‌کند، الکی نمی نویسد عبدالرضایی شاعرِ خوبی‌ست بلکه در نقدش هر ادعایی که داشته را کاملن نشان داده و با دلیل و برهان پیش رفته است. خواننده حسش را باور می‌کند و این مساله‌ی خوبی‌ست که متن باورپذیر باشد و مخاطب حس ما را باور کند.

اگر نقد او از لحاظِ حیطه‌ی نگاه عمیق‌تر شود، وارد نقد حرفه‌ای‌تری خواهد شد. سمیه ابراهیمی چه در نقد و چه در شاعری، فاصله‌ی زیادی با آن‌چه که باید باشد، ندارد. اما در برزخی بینِ پیشرو نوشتن و یا عادی بودن قرار دارد. اگر او یک گام به جلو بردارد، بی‌شک در نقد و حتا شعر بسیار موفق خواهد بود.

بررسیِ نقدِ حسین نظریان

او ذاتِ کُنشِ انتقادی دارد و می‌تواند منتقد خوبی باشد. اما باید تمام حواشی را کنار بگذارد و در نقد حکم صادر نکند و اگر ادعایی می‌کند به اثباتش بپردازد تا از نقدش، نویسنده کتاب به درکی تازه از کارهایش رسیده، کمک کند نویسنده گامی به پیش بگذارد. حسین می‌نویسد: «پیچیده نیست؛ درهم‌تنیده است: جمهوری اسپاگتی! اگر در اسپاگتی دقیق شویم، تمام رشته‌های آن رشدِ طولیِ یکسان و تعریف شده‌ای دارند». آیا واقعن در اسپاگتی، این‌گونه است؟ خیر، این‌طور نیست.

ادامه می‌دهد: «و از عرض و تنوع خبری نیست؛ مقصودم عرض زندگی است و تنوعی که در ژنتیک، جامعه‌شناسی، ادبیات، مردم‌شناسی و سایر علوم ثابت شده است فقدان آن، چه مصائب و فجایعی را می‌تواند در پی داشته باشد و...». در این‌جا از اسپاگتی حرف می‌زند یا از جمهوری اسپاگتی؟ از این تمهید، که از بسیاری جهات، خوب هم هست. و می‌خوانیم: «در «موزه‌ی بریتانیا» شاعر با استفاده از تکنیک فاصله‌گذاری سراغ شعر را گرفته». در حالی‌که در «موزه‌ی بریتانیا»، خبری از فاصله‌گذاری نیست. درواقع ما در آن‌جا با یک فرافکنی مواجه هستیم. یک نفر در حال تشریح یک موزه است. نهایتن از ساختمانِ موزه بیرون می‌آید و می‌خواهد موزه‌ی دیگری را نشان بدهد و بعد می‌گوید: این‌جا خانه‌ی یک شاعر است و شما می‌فهمید که او، خود آن شاعر است. در انگلیس، خانه‌ی بسیاری از شاعرانِ مطرح، تبدیل به موزه شده است. با دوستی دیشب از کوچه‌ای در لندن رد می‌شدیم که او ناگهان خانه‌ای را نشانم داد و گفت که سال‌ها پیش «جورج اورول» در آن زندگی می‌کرده. شهرداری لندن در تابلویی که آن‌جا نصب کرده بود توضیحاتی درباره‌ی تعداد سال‌هایِ زندگی «اورول» در آن خانه و توضیحاتِ دیگری نوشته بود. یعنی هر شاعر، نویسنده، کارگردان و هنرمندِ معروفی که سال‌ها در یک خانه زندگی می‌کند، آن خانه بعدها شناسنامه پیدا کرده براساس فرهنگی که انگلیسی‌ها دارند، خانه‌ی آن هنرمند را تبدیل به موزه می‌کنند. با این مقدمه‌ست که شعرِ «موزه‌ی بریتانیا» معنا پیدا می‌کند. این شعر، شعرِ بسیار درخشانی‌ست، چون شعری بسیار «حسی»ست. این شعر، وارد لابیرنت‌های زبانی نمی‌شود چون یک شعر دریافتی و «کشف» شده است. یک منتقد باید در متن فوکوس کند و پی به موتیف مقید اثر ببرد، نباید نخوانده و نفهمیده روی هوا رأی صادر کند. در ادامه نظریان درباره‌ی شعرِ «پانتومیم» می‌نویسد: «در پانتومیم، شاعر با طنزی گروتسک‌وار به سمت چندصدایی رفته، اما زیبا نیست». اما هرگز دلیلِ زیبا نبودنش را نمی‌نویسد. شعرِ پانتومیم، شعری پیچیده اما از نظر فضاسازی، شعری بسیار درخشان است. چرا زیبا نیست؟ و بر چه اساسی؟! این شعر، کشف بسیار زیبایی دارد. وقتی بی هیچ دلیلی نوشته شود زیبا نیست، درواقع این یک برخورد سلیقه‌ای‌ست، چون دلیلی برای آن نیاورده.

در ادامه‌ی نقدش می‌نویسد: «همین‌طور «سگ»، نمونه‌ای از تلاش شاعر برای شعر چندصدایی است». در شعر «سگ»، یک اتفاق عجیب می‌افتد و مشخص است که منتقد این شعر را دقیق نخوانده. اگر کسی کتاب را به دقت خوانده باشد از این قسمت نقد، عصبی می‌شود چون روابط ساختاری که در این شعر وجود دارد فوق‌العاده است.

در این شعر بین سگِ شخصی که دارد از پشت پنجره نگاه می‌کند و سگِ زنی که از کوچه دارد رد می‌شود رابطه‌ای عشقی وجود دارد و این استعاره‌ای از علاقه‌ای‌ست که بین زن و مرد وجود دارد. سگی آن زن را دنبال می‌کند، (تداعی‌گرِ مردی‌ست که زن را در کوچه دنبال کرده) و این‌ها از پشت پنجره نگاه می‌کنند و در کل، یک ماجرای عجیبی آن‌جا در حال رخ دادن است. در این شعرِ ساده، روابط ساختاری پیچیده و بسیار متفکرانه‌ای وجود دارد. این شعر باید دقیق خوانده شود تا به درکِ درستی از آن رسید. او می‌نویسد: «سگ، نمونه‌ای از تلاش شاعر برای شعر چندصدایی است». اما اصلن بحث چندصدایی در این شعر مطرح نیست. در ادامه می‌نویسد: « شعر پیشخدمت و

شعر خرما طنز تلخی را به همراه دارند. بازی با اوباما در طرطوس زیباست».

اصلن بازی با اوباما، یک بازیِ رو (مشخص) است، اما از آن به عنوان یک بازیِ زبانیِ زیبا یاد می‌کند.

مشکلِ حسین نظریان، عدم دقت اوست. در آن‌جا که خوب و دقیق می‌بیند، او یک منتقد است. اما آن‌جا که تنها حکم صادر می‌کند، یکی از ده‌ها منتقد ایرانی‌ست که هیچ درک خلاق و تجربی از شعریت ندارند. سعی کنید تا آن‌جا که می‌شود از نقد ایرانی دوری کنید، نقد عرصه تفکر و کشف است، قرار نیست یکی را لانسه کنیم یا با کله به زمین بزنیم، باید به طرز فجیعی کالجی باشید و جز به متن نیندیشید. زمانی که قصدِ بررسی کتابی را دارید باید زمانی کافی به مطالعه‌ی آن اختصاص دهید.

شعری که دوست دارید و یا نپسندیده‌اید را با دقتِ کافی بخوانید تا ارتباطِ لازم را با شعر برقرار کرده و به نحوی سوار بر شعر شوید، در غیرِ این‌صورت اشتباه خواهید کرد. خواننده‌ای که کتاب را با دقت خوانده باشد از همین‌جا نقد را رها می‌کند. در این نقد، سه حکم داده شده اما هیچ دلیلِ درستی برایِ آن‌ها نداده است چون شعرهای کتاب را به خوبی درک نکرده است. منظور این نیست که این منتقد شعر را نمی‌شناسد، بلکه مطمئنم سر کار وقت نگذاشته و زمان کافی را به دقیق شدن روی اثر اختصاص نداده است. جایی که حکم به ضعف یک شعر داده می‌شود، باید به ضعف آن اطمینانِ کامل داشت. در کل این نقد، نثر و سرعتِ نثرِ خوبی دارد و جذابیت لازم را از لحاظ قرائت، برای مخاطب ایجاد می‌کند که آن را مطالعه و دنبال کند و از خوانشِ آن خسته نشود. اما بعد از خواندن این نقد، مخاطب احساس می‌کند که منتقد، دچارِ بی دقتی شده و این البته ضعف بسیاری از منتقدانِ ایرانی‌ست.

نهایتِ زمانی که شما در کالجِ شعر تحصیل می‌کنید، شش ماه تا یک سال است. پس از آن هر کسی سراغِ برنامه‌ها و زندگیِ هنریِ خودش می‌رود. صرفن در این‌جا تجربه‌ای کسب می‌کنید. نباید از این‌که زیر سایه کسی هستید بترسید، باید از این رودخانه در جریان (کالج شعر) بنوشید. نباید تحتِ سیطره‌ی ذهنیتِ بسته‌ی فرهنگی (ایرانی) قرار بگیرید و به‌خاطر این‌که نگویند نوچه فلانی هستید خلاف خواست خود بنویسید. این‌جا ربطی به خانقاه شاعر ایرانی ندارد، این‌جا دانشگاه شعر است و قرار است در کالج اتفاق مهمی برای شعر فارسی بیفتد. کالج شعر در زمینه آموزش دیکتاتور است، این‌جا با صفر ایجاد شده است و اگر قطعیتِ آن گرفته شود کارکردِ سابق را نخواهد داشت. بسیاری از شاعران جهان از وقتی که با ایده کالج شعر و تشکیل چنین سیستمی با هزینه صفر آشنا شده‌اند در حیرتند، اغلب از من خواسته‌اند جزئیات چگونگی تشکیل کالج را برای‌شان توضیح دهم تا از این ایده تقلید کنند و کالج شعر انگلیسی و اسپانیش دایر کنند. کالجِ شعر، معجونی از مدیریت و خلاقیت است و اولین کارِ بزرگ و خلاق در ادبیات است که یک گروه ایرانی در فضای نت انجام داده. ول کنید این رفتارزنی‌های ابلهانه ایرانی را، سعی کنید به طرز فجیعی گلوبال باشید، کالجِ شعر مانند یک دانشگاه است که شما در آن آموزش می‌بینید.

من هم در صورتی کسی را شاگردِ خود می‌دانم که از من سبقت بگیرد و درواقع برایِ من نقشِ الیوت را داشته باشد. زمانی کسی را به عنوانِ شاگردِ خودم معرفی می‌کنم که حدس زده باشم آن شخص استعدادِ شگرفی در سبقت گرفتن از من دارد. شاعران زیادی با من کار کردند اما هیچ‌کدام را تاکنون شاگرد خود نخوانده‌ام. چون هنوز «ازرا پاوندِ» «الیوت‌نداری» هستم و الیوت من هنوز به دنیا نیامده است. اگر زمانی او را پیدا کنم باعث افتخار او خواهد شد که شاگرد من است. شما جوانید و باید فعلن کار کنید، با بیست تا شعر درخور خودتان را گم نکنید، ول کنید این خیل شاعران بی‌سواد ایرانی را که مثل میمون از من تقلید می‌کنند و برای این‌که کسی مچ‌شان را نگیرد به بقیه تهمت می‌زنند که نوچه علی عبدالرضایی‌ست، مرا چه به نوچه!؟

بررسی نقد محمد مروج

همان‌طور که می‌دانید یکی از خصیصه‌های یک نقد خوب، تمهید و فرمِ نقد است؛ قبل از این‌که بخواهیم متنی را مورد بررسی قرار دهیم، نقد ما باید از قالب و تمهیدی مناسب برخوردار باشد. در این نقد ما با تمهیدی خاص و سیاسی طرف می‌شویم اما این دید، متنِ نقد را سیاسی نمی‌کند و تجربه‌ای جهان‌شمول دارد که همین موضوع باعثِ جذابیت و از نظر من موفقیت نقد مروج شده است.

موضوعِ مهمی که قبل از هر چیز باید به آن بپردازیم خودِ منتقد است؛ منتقد شخصی است که باید نسبت به تمامِ اتفاقاتِ اطراف مؤلف بی توجه باشد و فقط و فقط براساسِ لذت‌بری، درباره‌ی متن و دنیای درون اثر بنویسد. همین‌طور منتقد نباید براساسِ اتفاقات و تنش‌های فیزیکیِ مابینِ خود و مولف، مدام اثر را خوار شمرده و نقشِ فیلتری را بازی کند که متن را از لذت و زیبایی جدا می‌کند.

یک منتقد موفق باید سعی کند روی جهان متن تمرکز کند و مابین قوه‌ی زیبایی‌شناسی خود و متن، حسِ لذت و رابطه‌ی دوجانبه برقرار کند تا چنانچه از سطر یا تکه‌ای به بعد، حس لذت و زیبایی به او دست نداد، مشکل را در متن جست‌وجو کند.

از نظر من منتقد در این نقد عمد بر ایراد گرفتن داشته است؛ همان‌طور که در بعضی نقدها منتقد عمد بر تعریف کردن دارد و این غلط است.

مروج می‌نویسد: «در پایان‌بندی شعر زیرزمین، دو بار سطرهای کرم خاکی تکرار شده است.» قبل‌تر شعری خواندم از فروغ فرخزاد که در آن، سطرِ آخر را سه بار تکرار می‌کند و اوج آن شعرِ فروغ همان تکرار شد. من فکر می‌کنم این تکرار، تکراری درست است اما این امری سلیقه‌ای محسوب می‌شود و منتقد حق دارد و این وابسته به نظر اوست.

می‌رسیم به سطری دیگری که می‌گوید: «وای خدایا چرا به زن‌های ایرانی آرایش یاد نمی‌دهی آخه!؟» و مروج می‌نویسد: «کلمه‌ی آخر چرا آخه شده است؟» من این‌جا به او حق می‌دهم؛ زیرا شاعر برای استفاده از زبان لوگو، وسط شعری که با زبان خطی نوشته شد، هیچ تمهیدی نچیده و از لحاظ وفاداری به منطق زبانی، این ایراد نیز بر متن وارد است، اما من از روی عمد آخر را آخه آوردم چون از حسیت لحنی برخوردار بود و سطر را همان‌طوری که آمد ترجیح دادم که در شعر رها کنم.

مروج بر اساس آن‌چه آموزش داده‌ایم عمل کرده اما بهتر است بداند ما این‌جا تئوری‌هایی را یاد می‌گیریم اما پیش می‌آید گاهی که حسیت یا دریافت آنی از تئوری سبقت بگیرد و مقدم بر آن باشد؛ یعنی یک جایی شاعر، علی‌رغم این‌که می‌داند کارش اصلن تئوریک را رعایت نکرده زیبایی و حسیت را به تئوری ترجیح می‌دهد؛ مثلن حتا ممکن است از تتابع اضافات استفاده کرده باشد و یا شعر او ناگهان مثل نتی جدا افتاده باشد، اما باز هم تأثیر یا دریافت آنی مقدم است و شعر یعنی همین.

برای مثال ما در وزن شعر کلاسیک اختیاراتی شاعری داریم که گاهی استفاده از آن منجر به تسکین و حتا سکته‌ی وزنی می‌شود اما به دلیل حسیت آن را به‌کار می‌بریم مثل استفاده از مفعول در وزن دوریِ مفتعلن!

«پیش‌تر از هر جایی این‌جاتر، آن‌جاتر، بیش‌تر از بی جایی، من جایی جا شده‌ام»

این یکی از ابیات غزلی‌ست که از وزن دوری مفتلن تبعیت می‌کند و من آن را در هفده سالگی نوشته‌ام. یک خواننده عادی غزل، اگر این بیت را بخواند بی‌شک خواهد گفت که دچار سکته وزنی‌ست و شاعر وزن را بلد نبوده اما یک شاعر حرفه‌ای از تسکینی که در این بیت به دلیل استفاده زیاد مفعولن جای مفتعلن اتفاق افتاده لذت‌ها می‌برد.

در بخش بعد محمد مروج به منثور بودنِ زبانِ شعر اشاره می‌کند و می‌گوید: «در اکثر سطرها فعل در انتها آمده است که این سبکِ ارائه‌ی محتوا به صورت مستقیم به مخاطب، تأثیر چندانی ندارد.»

منتقد این‌جا غافل است که شعر مورد نظر از فرم خطابه پیروی می‌کند و در خطابه شما طبیعی حرف می‌زنید.

اساسِ این شعر از طرزِ خطابه برخوردار است و در حالِ واشکافیِ روشنفکری است؛ این متن، شعری دیونیزوسی و حسی نیست و یکی از لازمه‌های منتقد خوب تشخیصِ نوعِ شعر است.

یک منتقد در حین برخورد با یک متن باید گاردِ شعر (اعم از آپولونی و دیونیزوسی) را مشخص کند و براساس آن در متن پیشروی کند. برای مثال شعر «سرزمین هرز» از الیوت شعری این‌چنین است.

مورد بعد درباره‌ی هجاچینی است. هجاچینی نیز بحث اختیاری شاعر است. درواقع شاعر در شعری که دارای هارمونی تند است، نمی‌تواند چندین هجای بلند را پشت سر هم بیاورد و به این موضوع باید توجه داشته باشد که وقتی چندین هجای بلند یا کوتاه را پشت سرهم وارد شعر می‌کند باید با هارمونی آن سطر مطابقت داشته باشد. همچنین باید اشاره کرد که هجای کشیده، هجای بلند محسوب نمی‌شود و منتقد در حین خواندن اثر باید به آن توجه کند.

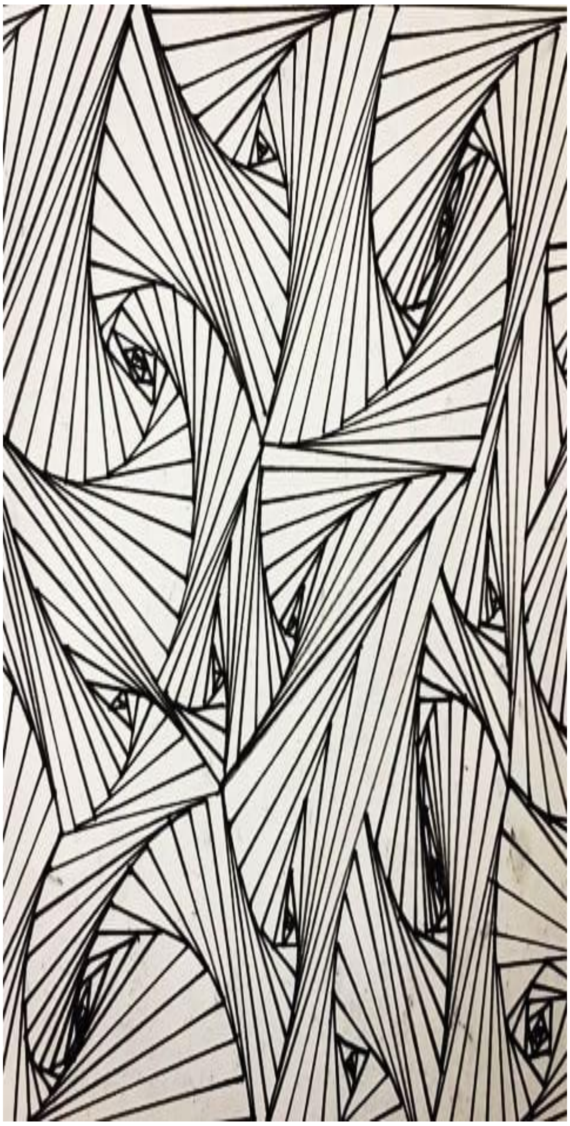
در آخر باید بگویم منتقد هنگامِ مقابله و خوانش یک متن باید سعی کند که معضلاتِ محوری و ایراداتِ اساسی آن را شناسایی کند و طبقِ استانداردهای مناسبِ برخورد، واردِ عرصه‌ی تحلیل و بررسی شود و نباید فراموش کرد که برخی ایرادات سلیقه‌ای هستند و مطلقن به عنوانِ کمبود و یا ایراد، به جهانِ متن وارد نمی‌شوند.

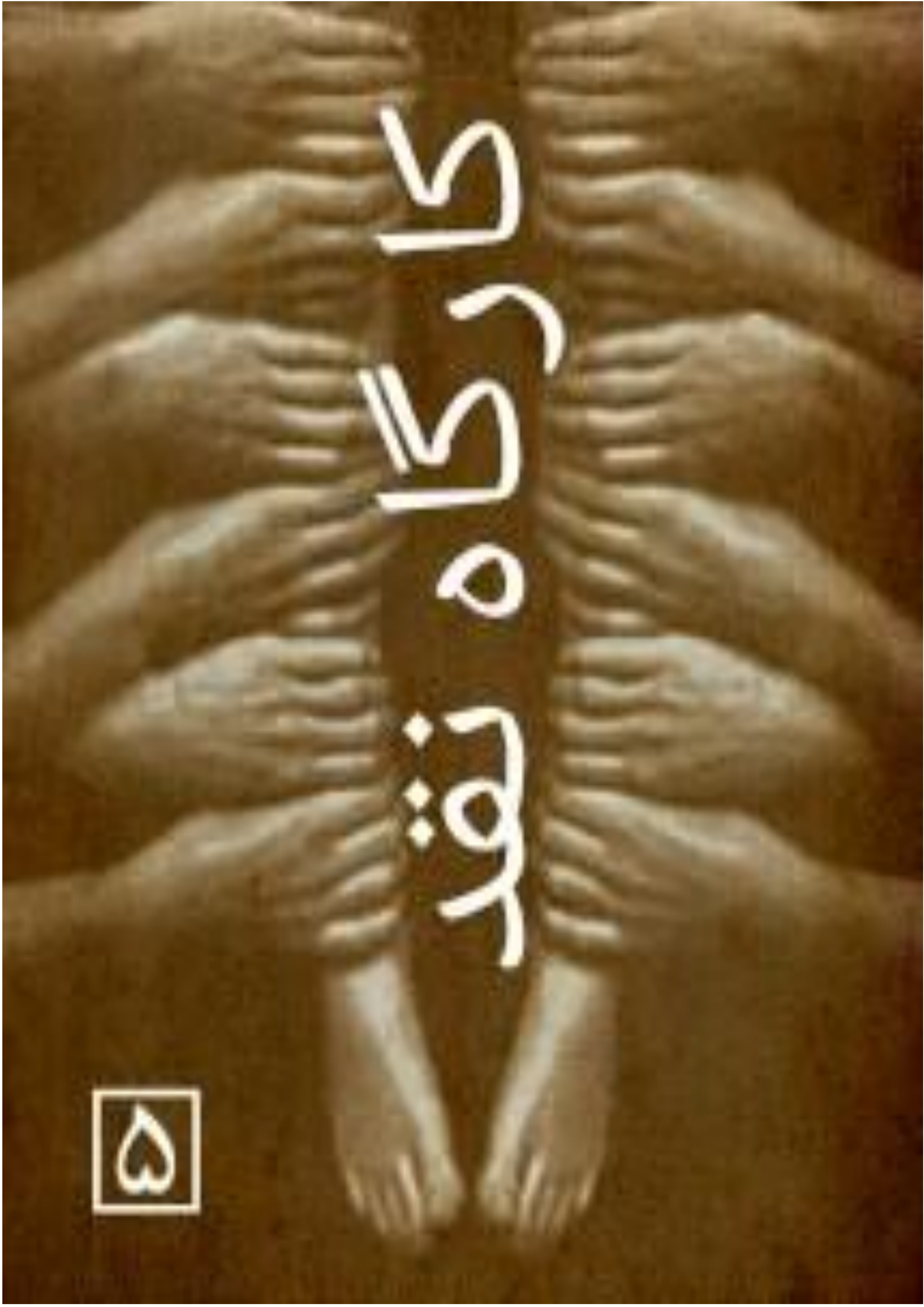
بررسی نقد مهدی نادری

نوعِ نگاه و زاویه دیدِ نقد مهدی نادری، نشان‌دهنده‌ی یک نقد کالجی است. نقد کاملی نیست و با قسمتی از نقدش موافق نیستم، اما فرمت نقدش، از نقد کالجی تبعیت می‌کند. می‌توانم بگویم مهدی نادری از دانشجوهای خوبی است که در دوره‌های مختلف کالج حضور داشته، چراکه اگر به دامنه‌ی نثرش دقت کنید از لحاظ حیطه‌ی نگاه سعی می‌کند که خطر نکند، برای همین است که این نقد دارای یک ورطه است. حتا می‌توانم بگویم مهدی نادری در حال نوشتن این نقد، چه حس و حالی داشته و این حس و حال همان حیطه برزخ و ورطه می‌تواند باشد. نقد نادری، نقد مثبتی در جهت تائید کتاب نیست، ولی نکته‌ای که بسیار مهم است، این است که نقدش ادبیات را رعایت می‌کند، نثر متینی دارد که سعی می‌کند کودکانه رفتار نکند و تلاش می‌کند در خدمت ادبیات باشد.

این نکته بسیار مهم است که زبان برای شما مهم باشد اما نکته‌ی دیگری را نباید فراموش کرد؛ رفتار با زبان فقط در رویه و پوسته‌ی آن اتفاق نمی‌افتد، اتفاقن یک شعر می‌تواند بسیار زبانی باشد اما ظاهری ساده داشته باشد؛ مثل بسیاری از آثار سعدی که به ظاهر ساده هستند ولی به شدت درهم پیچیده‌اند، چراکه پشت آن سادگی، تکنیک‌های خاصی به کار رفته، یا مثلن شعر بیژن جلالی بسیار ساده است، در واقعیت نیز زبان ساده‌ای دارد، چراکه دانش زبانی‌اش از زبان فارسی پایین است؛ به عنوان مثال دیگر، ایرج میرزا که تصور می‌شود زبان ساده‌ای دارد و درواقع ساده‌ترین زبان‌ها را دارد این‌قدر روان در وزن کار کردن مطلقن ساده نیست و باید گفت زبانی به شدت پیچیده دارد، به‌طوری‌که همیشه به اجرای روانِ بعضی از شعرهای سعدی و ایرج میرزا غبطه می‌خورم.

میرزا آثاری بسیار پورن دارد که با یک‌بار خواندن در ذهن‌تان می‌نشیند؛ چرا این اتفاق می‌افتد؟ زیرا با این‌که او در وزن کار می‌کند اما رفتاری ملموس با زبان دارد؛ به این نقطه رسیدن، درواقع پیچیده‌ترین نوع رفتاریِ زبان است که راحت نمی‌توان بدان دست یافت. بنابراین باید ببینید متن مورد نظر از چه شگردها و مکانیزمی برخوردار است. اگر سطری را بفهمید به این معنا نیست که حتمن آسان نوشته شده بلکه باید دید ژرف‌ساخت آن چگونه بوده است. این نکته‌ای است که در نقد ایرانی کمتر به آن توجه می‌شود. من معمولن از بازی تصنعی دوری می‌کنم و بسیاری از سطرهای شعرهایم را حذف می‌کنم، چراکه در آن سطرها، زبان حالتی تصنعی دارد، این نکته‌ی مهمی است و باید این مفصل‌ها را به خوبی بشناسیم.




کارگاه نقد
۵

نقد شعر جان صدرا

آمنه باجور

سررفتم از حوصله
پاشیدم کنار میز
روی نیم‌کتی ریختم که به کتی تکیه
و شلواری که مانده بود دربیاید یا
با سر رفتم توی مانتیور
گزاره های درشت پاشید به چشم‌ها
کی‌بوردی که حرف‌های ریزی در کف داشت
بی فاصله چنگ زدم به موشی
که دنبال سوراخ
پشت کیسی موس موس کرد
چنگی نزد به دل
در شوری که چشم انداخت افتاد
شورش درآمد
زدم بیرون

نقد و بررسی

انسان امروزی، انسانی که در عصر پست‌مدرن زندگی می‌کند، گاهی میان تکنولوژی‌های عصر حاضر از جمله وسایل ارتباطی چنان فرو می‌رود که همین فرو رفتن باعث سردرگمی شده، شخص را در گرداب بی حوصلگی غرق می‌کند.

از طرف دیگر، با پیشرفت صنعت و جایگزینی دستگاه‌های مکانیکی به جای نیروی انسانی، کارگران و کارمندان به جای ارتباط با همکارانی از جنس خودشان، مجبورند با ماشین‌هایی فلزی هم‌کلام شوند که هیچ‌گاه از سوی آن‌ها پاسخی نخواهند شنید و همین امر به مرور زمان باعث افسردگی و سردرگمی آدمی می‌شوند.

با توجه به تمهید فوق، موتیف مقید در این شعر سردرگمی و بی حوصلگی است. راوی در این شعر منتظر خبر و پیامی از جانب شخصی خاص است و یا کارمند یا کارگری‌ست خسته از نگاه سرد و خشک همکار کامپیوتری خویش.

با این مقدمه به سراغ بررسی شعر می‌رویم:

سررفتم از حوصله
پاشیدم کنار میز
روی نیم‌کتی ریختم که به کتی تکیه
و شلواری که مانده بود دربیاید یا
(اپیزود ۱)

در اپیزود اول بی حوصلگی مولف را می‌بینیم که او را نشانده کنار میز با لباس‌هایی که هنوز درنیاورده است تا راحت‌تر باشد. گویا چنان بی حوصله است که که حتا نمی‌خواهد تکان بخورد. در سطر آخر، شاعر از تکنیک سپیدخوانی استفاده کرده و مشخص نیست او شلوارش را عوض می‌کند یا از روی بی حوصلگی با همان شلوار بیرون پای کامپیوتر می‌نشیند.

با سر رفتم توی مانتیور
گزاره های درشت پاشید به چشم‌ها
کی‌بوردی که حرف‌های ریزی در کف داشت
(اپیزود ۲)

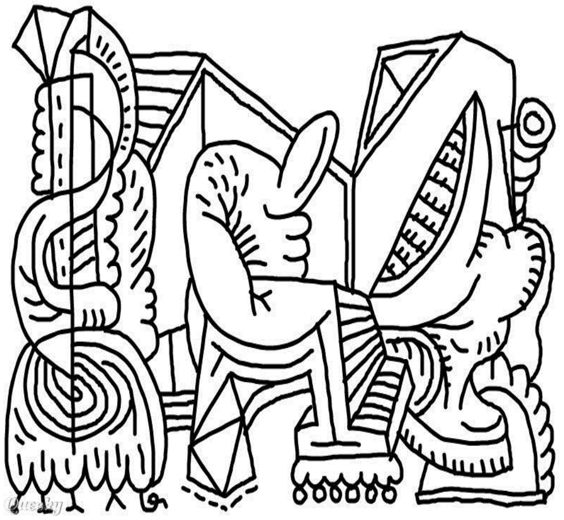
در این‌جا "با سر رفتن" توی مانیتور، می‌تواند نشان از با عجله رفتن به سوی و یا خیره شدن به مانیتور باشد که معلوم نیست برای چه کاری به سوی کامپیوتر خود رفته است؛ چک کردن ایمیل، فرستادن چیزی و یا این‌که در شغلش با کامپیوتر سر و کار دارد. در این‌جا گزاره می‌تواند استعاره از برنامه‌ها و فناوری‌های جدیدی باشد که راوی از آن سر درنمی‌آورد، به طوری که به چشم او ناآشنا و غریب می‌آیند و به همین دلیل حتا از دیدن صفحه کلید هم ناتوان است. از سوی دیگر، ریز دیدن کیبورد می‌تواند دالی باشد که مدلول آن، خستگی و یا ناتوانی فکری راوی از تأویل و هرمنوتیک نشانه‌های نوین است.

بی فاصله چنگ زدم به موشی
که دنبال سوراخ
پشت کیسی موس موس کرد
(اپیزود ۳)

موشی که پشت کیسی موس موس می‌کند؛ نشانه‌های موجود در این بند به ما جامعه‌ای را نشان می‌دهد که در دنیای مجازی مدام دنبال کیس و موس موس کردن برای ایجاد رابطه است.

چنگی نزد به دل
در شوری که چشم انداخت افتاد
شورش در آمد
زدم بیرون
(اپیزود ۴)

وضع موجود چنگی به دل مولف نمی‌زند و او از این اوضاع ابراز نارضایتی کرده و می‌زند بیرون. او که ظاهرن



در یکی از شبکه‌های اجتماعی به دنبال کیسی مناسب می‌گردد، به همان سرعتی که آن کیس، چشمش را می‌گیرد، به همان سرعت از وی خسته شده و کامپیوتر را خاموش می‌کند. می‌توان تأویل دیگری هم از این اپیزود داشت و آن، تفاوت هنر اروتیک و پورن است. در ژانر پورن، انسان به سرعت تحریک شده و به ارگاسم می‌رسد و لذتی آنی و زودگذر نصیبش می‌شود در حالی‌که در اروتیسم، سرخوشی پایدار و طولانی‌تر است. راوی در قسمت پایانی ممکن است اسیر پورن شده و به سرعت به اوج لذت رسیده و با درآمدن شورش (واژه‌ی شورش می‌تواند استعاره از ارضا شدن باشد) به رخوت و سستی دچار شود. همچنین در این بخش بین چنگ و شور که هر دو از اصطلاحات موسیقی هستند، رابطه‌ی معنایی وجود دارد.
در پایان باید اشاره کرد مولف بدون این‌که نشانه‌ها را برای مخاطب بسط دهد و یا روشن کند که این سطرها برای بیان چه چیزی گرد هم آمده‌اند، ناگهان شعر را پایان می‌هد؛ بدون شلیک گلوله‌ای و نشانه رفتن هیچ هدفی.
ما بر این اعتقادیم که مخاطب خود را باهوش فرض کنیم، درست! اما این بدین معنا نیست که او را بنشانیم پای صحبتی که به نتیجه‌ای ختم نمی‌شود. در پایان می‌توان گفت روایت اثر از هم گسسته و لجام گسیخته است و نشانه‌ها بدون هیچ پلانی روی صفحه نشسته‌اند. پیشنهاد من به شاعر این است برای کلماتش مادری کند و آن‌ها را همین‌طور بدون بار آوردن رها نکند.

نقد شعر جمیله کرمی

ایوب مردانی

بیرون ریخته‌ام
اثاثیه و خاطراتت را
و تو بی‌خانمان در کارتنی
جایی از شهری
می‌گذرانی از سر
غروب و سحر
سرمای کشنده‌ی این روزها
و برف...
می‌دانی
با این‌که محال است
توان برگشتنت
هر روز آب و جاروست این خانه
امروز خواست جایت را بگیرد
مشتری جدیدی
اما اجاره ندادم
می‌شنیدم که چیزی
فریاد می‌کرد
از بین درزهای خانه‌ام
تو را
اگر می‌شود برگرددددد!
هنوز گرم است
این قلب برای تو

نقد و بررسی

هر شعری برای این‌که از پس پیله‌ی محدودیت‌های زبانی بربیاید و به اجرای درستی برسد (پروانه شود)، نیاز دارد مدام از خود بیرون بزند و تمام پوشش‌های زاید خود را از بین ببرد. شعر وجود دارد و ماهیت خودویژه‌ای دارد که به شاعر غلبه و او را مجبور به نوشتن می‌کند. این غلبگی می‌تواند حسی و شعوری باشد و شاعر را دچار دگرگونی کند.

در شعر خانم کرمی ما با فرم زبانی آشنایی طرف هستیم و نشانه‌هایی که ایجاد کرده است علاوه بر موتیف مقید اثر که عشق و دوری است به مساله‌ی بی‌خانمانی و کارتن‌خوابی نیز اشاره می‌کند که یکی از المان‌های شعر امروز است؛ یعنی شعر دچار تک ساختاری معنایی نیست و تمام شعر بر یک مرکز که موتیف مقید آن است استوار نمی‌شود و موتیف آزادی که مساله‌ی کارتن‌خوابی و بی‌خانمانی است را نیز به تصویر می‌کشد؛ مساله‌ی دردآوری که در زمستان به اوج خود می‌رسد و شاعر به آن اشاره دارد. در دنیای سرمایه‌داری که امروزه با تمام قوا در حال تبلیغ فروش و به دست آوردن ثروت برای غول‌های سرمایه‌داری است ما هنوز شاهد پدیده‌ی فقر هستیم، پدیده‌ای که نه تنها در جوامع جهان سومی درصد بالایی را به خودش اختصاص داده، بلکه در جوامع مدرن و اقتصادی نیز به شکل‌های گوناگون وجود دارد و شاید از ابتدای آفرینش دارا و ندار حکم آدم و حوا را داشته‌اند و تا امروز همیشه با پدیده‌هایی این‌چنین مانند کارتن‌خوابی که برای انسانی که بار هستی را به دوش می‌کشد، آزار دهنده‌ست، مواجه می‌شویم. هر دردی در شعر پدیدار خواهد شد، پس این‌جاست که شعر و دردی که در شاعر ایجاد می‌شود با مساله‌ی دوری از عشق که دردی قابل درک برای اکثریت مخاطبان شعر است درهم آمیخته می‌شود تا بتواند با مخاطب بهتر ارتباط برقرار و تاثیر خودویژه ای را به خواننده القا کند. این درهم

آمیختگی از نکات مثبت این شعر است و هوشمندی شاعر را نشان می‌دهد.
از لحاظ اجرا نیز باید این شعر را بررسی کنیم و به اجرای بهتری از شعر برسیم که در مقدمه نقد به آن اشاره کردم.

اپیزود اول:
"بیرون ریخته‌ام
اثاثیه و خاطراتت را
و تو بی‌خانمان در کارتنی
جایی از شهری
می‌گذرانی ازسر
غروب و سحر...
سرمای کشنده‌ی این روزها
و برف..."

در این اپیزود، شاعر با اشاره به بیرون ریختن و خطاب کردن "خاطراتت" موتیف مقید خود را که همان جدا شدن از عشق خود است، لو می‌دهد. در ادامه شاعر با نشانه‌هایی نظیر "بی‌خانمان" و "کارتن" به مساله کارتن‌خوابی اشاره می‌کند که با توضیح دادن سرما، برف و گذراندن روزها سعی در ایجاد حسیت بیشتر دارد اما در شعر نیاز به توضیح نیست بلکه این توضیحات باید ایجاد تصویر کنند؛ مثلن نشانه‌های "غروب" و "سحر" فقط برای توضیح آمده‌اند و نیازی به بودن در شعر ندارند که بهتر است به شکل دیگری استفاده شوند. "برف" نیز یک توضیح برای سرماست که توضیح محسوب می‌شود اما نشانه‌ی خوبی‌ست که بهتر است از آن به شکل بهتری استفاده شود، همچنین نیازی به "این روزها" نیست، زیرا هیچ کاربردی جز اشاره به زمان ایجاد ندارد و این در فضایی که تصویر شده است بی‌معناست.

اپیزود دوم:
"می‌دانی
با این‌که محال است
توان برگشتنت
هر روز آب و جاروست این خانه
امروز خواست جایت را بگیرد
مشتری جدیدی
اما اجاره ندادم
می‌شنیدم که چیزی
فریاد می‌کرد
از بین درزهای خانه‌ام
تو را"

این اپیزود شروع خوبی دارد و تا سطر "هنوز آب و جاروست این خانه" از لحاظ اجرا خوب پیش رفته است اما در ادامه از حسیت شعر کم و وارد توضیح می‌شود. باید از نشانه‌های "اجاره"، "مشتری" و "درزهای خانه" بهتر استفاده شود و از این سادگی دوری کند. از نظر تأویل نیز ناامیدی از بازگشت معشوق و محال بودن را نشان می‌دهد اما شاعر هنوز خانه‌اش را آب و جارو می‌کند و این امید واهی را به بازگشتش هنوز دارد.

اپیزود آخر:
"اگر می‌شود برگردددد!!!
هنوز گرم است
این قلب برای تو"

در پایان شعر شاعر از لفظ آشنایی استفاده می‌کند که این پایان‌بندی را ضعیف می‌کند و از شعر بیرون می‌زند. بهتر است که پایان شعر به خود شعر اشاره کند و باز هم مخاطب را به شعر پرتاب کند. پیشنهاد می‌کنم که از نشانه‌ی کارتن در پایان شعر دوباره استفاده کند تا دوباره به مساله‌ای که باعث سرایش شعر شده اشاره‌ای کند.
در این‌گونه شعرها که با دو موتیف مقید و آزاد طرف هستیم شاعر باید در رفت و برگشت بین این دو موتیف هوشمندی به خرج دهد و با ایجاد نشانه‌های از هر دو موتیف در یکدیگر مخاطب را در گرماگرم شعر نگه دارد و

اجازه خروج ندهد. البته گاهی با استفاده از گزاره‌های ادبی و روابط بیشتر در متن این‌گونه شعرها با فضاهای بزرگ‌تر دست به آفرینش جهان بزرگ‌تری برای مخاطب می‌زنند که پیشنهاد من به شاعر اندیشیدن به این جسارت شعری و به کار بردن آن در کارهای آینده است. در آخر پیشنهادهای دیگر من این است که خانم کرمی از توضیح در شعر دوری کند و سعی کند مخاطب را بدون توضیح و ساده‌نویسی وارد شعر کند. همچنین دست به آشنایی‌زدایی در شعر بزنند و هرچه تاکنون خوانده را از دید دیگری اجرا کند.

ویرایش شعر

بیرون از اثاثیه ریخته‌ام
خاطرت را
و تو... بی‌خانمان‌تر از کارتن
جایی از شهر
از سر می‌گذرانی
غروب کشنده‌ی سرما را
و می‌دانی
که برف
با این‌که محال است
توان برگشتنت را دارد
هر روز آب و جاروست این خانه
امروز اجاره‌ت را
مشتری دیگری از در آورد
اما جایی که نداشتم
چیزی از بین درزهای خانه
تو را جیر می‌کشید
اگر می‌شود برگردددددد!!!
هنوز گرم است
صورتیِ این کارتن

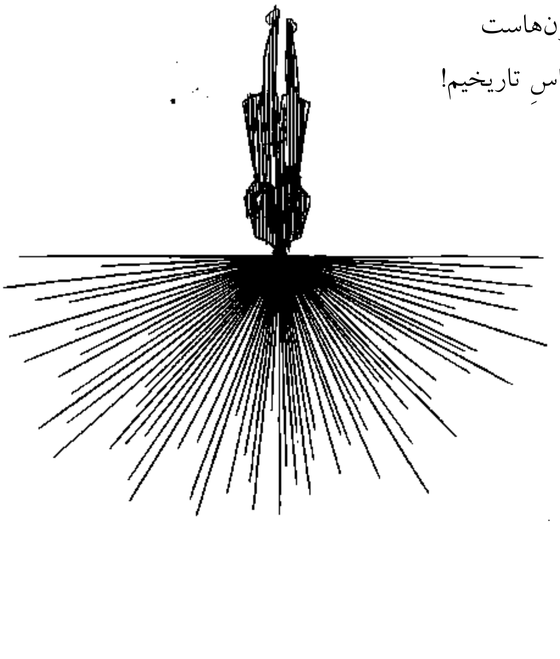
نقد شعر سمیه ابراهیمی

نقد و بررسی

پویان فرمانبر

"نان، پختنی‌ست"

بی نان
می‌خورد مهرِ باطل
صاحبِ این عکس
که آب از سرِ بعد بگذراند و زبان
بیاید کوتاه
اما کو تا بیاید
کلاه برداشته پیش
حتی پس‌اش را صاف کرده بولدوزر
بس که خوابیده‌ایم با
کور و کر توی شناسنامه
جر داده‌اند سال
بالا آورده‌اند ماه
و روزها می‌دانند
که باردارِ همیشه‌اند!
فریاد نمی/زدیم در
اَلکن است امروز
و در قطار بعد
حتا ایستگاه پیاده می
ما قرن‌هاست
انعکاسِ تاریخیم!



در شعر سمیه ابراهیمی با حسرتی سیاسی ــ تاریخی روبرو هستیم که اشاره دارد به بلاهتی تکرار شونده! بلاهتی که نمی‌داند با انقلاب بیرونی از بین نمی‌رود و نیازمندِ تغییری‌ست درونی، اما چرا این انقلاب درونی هیچ‌وقت رخ نداده است؟
پاسخِ این سوال را می‌توان با یافتنِ نشانه‌های این شعر تشریح کرد؛

"بی نان
می‌خورد مهر باطل
صاحب این عکس
که آب از سر بعد بگذراند و زبان
بیاید کوتاه
اما کو تا بیاید
کلاه برداشته پیش
حتا پس‌اش را صاف کرده بولدوزر"

اپیزودِ اول با ایهام و تناسبی شروع می‌شود که اثر را از همان ابتدا به متنی باز سوق داده و ما را متوجه می‌سازد که بدونِ شعور (نان) عمرمان به سمت بطالت رفته است (که مثل یک عکس در تاریخ ثبت شده) و در ادامه‌ی اپیزود نیز دور بودنِ ما [به مثابه‌ی ملت] از شعور (آبی که از سر بعد گذشته و یک نابودی که همچنان تا آینده هموار است) نشان داده می‌شود.
لازم به ذکر است که از بازی‌هایی که با زبان در این اپیزود شده ذهنِ ما خودکار، جنبه‌ی دیونیزوسیِ اثر را درک کرده و حسرتِ شاعر را حس می‌کند (کوتاه و کو تا و...).
"بس که خوابیده‌ایم با
کور و کر توی شناسنامه

جر داده‌اند سال
بالا آورده‌اند ماه
و روزها می‌دانند
که باردار همیشه‌اند"

در این اپیزود، با "کور و کر خوابیدن روی شناسنامه" ارجاع داده می‌شویم به مفهومِ "عکس" در قسمت قبلی که درواقع از نتیجه‌ی این دو، به مفهومِ همان بطالتی می‌رسیم که عاملش نبودِ شعور است و بلاهتی که [در اوجِ افتِ خلاقیت و خطر در اندیشه] تاریخِ کشورمان را کثیف کرده است! انقلاب‌هایی که سال‌ها را جر دادند و روی ماه‌ها بالا آوردند غافل از این‌که در نبود شعور، امروز با دیروز فرقی ندارد!
شایان ذکر است که "در ماه بالا آوردن" و "باردار بودن" رابطه‌ای باهم برقرار کرده‌اند که با این چندتأویلی، اثر را بیشتر به متنی باز سوق داده‌اند.

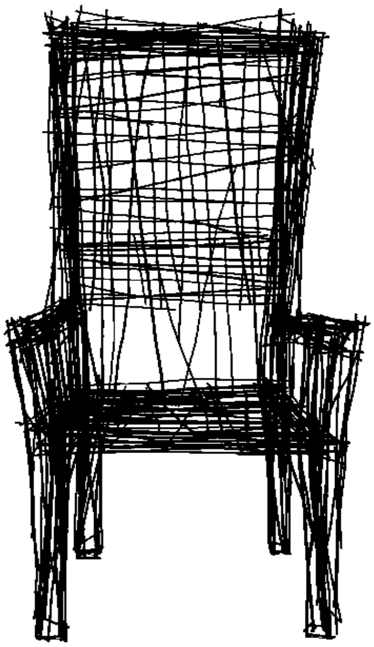
"فریاد نمی/زدیم در
الکن است امروز
و در قطار بعد
حتا ایستگاه   پیاده می"

در سطر اولِ این اپیزود نیز با کارکردی چندتأویلی طرف هستیم که اشاره دارد به فریادی درونی (با توجه به پرداخت سطرهای قبل، شاید منظور شاعر، آن باشد که دلیلِ انقلاب‌ها فقط از سرِ احساس بود نه فهم) و در سطر بعدی با گرفتگیِ زبانِ "امروز" رو برو هستیم که با توجه به پرداختی که در قسمت‌های قبل شده است متوجه می‌شویم که روزها همه مثل هم بوده و سکوت کرده‌اند و اتفاق خاصی (انقلاب درونی) رخ نمی‌دهد.
همچنین در سطرهای بعدی از صحت این تأویلِ خود با خبر می‌شویم که این کمدی همچنان در حال بسامد است (پیاده شدن در قطار و یا حتا ایستگاه).

اما در سطر آخر این قسمت، تبدیل کردنِ "پیاده می‌شویم" به "پیاده می" بی دلیل نبوده و شاعر از طرحِ این پایانِ باز، اشاره به پیش‌بینی نشدنِ آینده دارد.

"ما قرن‌هاست
انعکاس تاریخیم"

و در قسمت آخر متوجه این تکرار بلاهت می‌شویم که کسی حاضر نیست نان را بپزد؛ همه یا منتظر نانند و یا اصلن با نان کاری ندارند!
شعور به دست آوردنی‌ست، خودبه‌خود سراغ کسی نمی‌رود. شعور یعنی درک از وجود و حضور که به انتخاب تصمیمی متناسب [با مختصاتِ مبنای همان وجود و حضور] منتهی می‌شود. درواقع باید با ارائه دادنِ بحث‌های جدید تولید تفکر کرد و سطحِ مقطع جنگیدن را با تریبون‌سازی وسیع‌تر کرد زیرا تنها این‌گونه است که نان، پخته می‌شود.



نقد شعر جان صدرا

فاطمه قهرمانی

از سیاره‌ای در دور دست
که دست نمی‌رسید دورش
کوبیدم به زمین چنان با سر
که آن طرف زمین همه
این‌جا کسی ندانست اما
زمینی نبودم
مگر هرگز نمی‌خواند کسی دیوان
دیوانه‌ها زمین را قروق
غرق می‌شوم هر سطر
ساحل را روی تنم
پرت می‌کند موج
واژه‌های داغ
برنزه می‌کند کلام
سلام!
تازه رسیدم نچین پسر
سرد است زمین چرا
نمی‌خواند مگر کسی
کاش می‌خوردم آن طرف
دور سیاره‌ای که دور
دور می‌شدم

نقد و بررسی

رنج بودن و زیستن، همواره از موضوعات مورد علاقه‌ی شاعران در دوره‌های مختلف زمانی بوده است و شاعران زیادی با توجه به نوع زیست و تجربه‌ی شخصی خود به این موضوع پرداخته‌اند. این شعر نیز، حول محور همین موضوع صحبت می‌کند و شاعر سعی دارد نارضایتی خود را از تبعید به زمین بازگو کند. شعر را به سه اپیزود تقسیم و با توجه به رویکرد ساختارگرایی و نشانه‌شناسی، مورد بررسی قرار می‌دهم:

اپیزود اول:
از سیاره‌ای در دور دست
که دست نمی‌رسید دورش
کوبیدم به زمین چنان با سر
که آن طرف زمین همه
این‌جا کسی ندانست اما
زمینی نبودم

در دو سطر اول شعر، شاعر از دنیای درون شکم مادر یا همان دنیای درون رحِم حرف می‌زند؛ سیاره‌ای که دست شاعر برای در آغوش کشیدنش به اندازه‌ی کافی بزرگ نبود. /کوبیدم به زمین چنان با سر/ /که آن طرف زمین همه/ /این‌جا کسی ندانست اما/ /زمینی نبودم/ شاعر از لحظه‌ی تولد حرف می‌زند، لحظه‌ای که در اوج ناباوری، از سمت سر، از رحم مادر بیرون کشیده شده، از تولد خود غافلگیر و هرگز فکر نمی‌کرده از دنیای امن و راحت داخل رحم، وارد زمین شود و از طرفی شادی اطرافیانش از به دنیا آمدن خود را نیز درک نکرده و در عین حال فکر می‌کند کسی پی نبرده که او دنیای رحم را به دنیای خارج ترجیح می‌دهد و این موضوع او را به شدت متاثر می‌کند.
اپیزود دوم:
مگر هرگز نمی‌خواند کسی دیوان

دیوانه‌ها زمین را قروق
غرق می‌شوم هر سطر
ساحل را روی تنم
پرت می‌کند موج
واژه‌های داغ
برنزه می‌کند کلام

/مگر هرگز نمی‌خواند کسی دیوان/ این سطر با سطرهای قبل که در اپیزود اول به آن اشاره شد در ارتباط است، شاعر دلیل این را که کسی نفهمیده او زمینی نیست، با تعجب بیان می کند، گویی عدم زمینی بودن خود را در شاعر بودن خود می‌بیند و در این سطر اشاره به دیوان (مجموعه شعر یک شاعر) دارد و فکر می‌کند اگر کسی با تمام احساس و به دقت دیوان شعر می‌خواند و به دنیای شاعران نفوذ پیدا می‌کرد، او و دنیای شاعرانه‌اش را بهتر درک می‌کرد. /دیوانه‌ها زمین را قروق/ واژه‌ی دیوانه، شاید کنایه‌ای به انسان‌های عاری از احساس و ماشینی است که زمین را تحت سلطه‌ی خود درآورده‌اند. /غرق می‌شوم هر سطر/ /ساحل را روی تنم/ /پرت می‌کند موج/ /واژه‌های داغ/ /برنزه می‌کند کلام/ شاعر در این سطرها از تکنیک فاصله‌گذاری استفاده کرده، لحظه‌ی سرایش را همچون خوردن موج دریا بر روی بدنش و واژه ها را همچون خورشیدی می‌بیند که وقتی کنار هم قرار می‌گیرند درون شعرش را می‌سوزانند.

اپیزود سوم:
سلام!
تازه رسیدم نچین پسر
سرد است زمین چرا
نمی‌خواند مگر کسی
کاش می‌خوردم آن طرف
دور سیاره‌ای که دور
دور می‌شدم

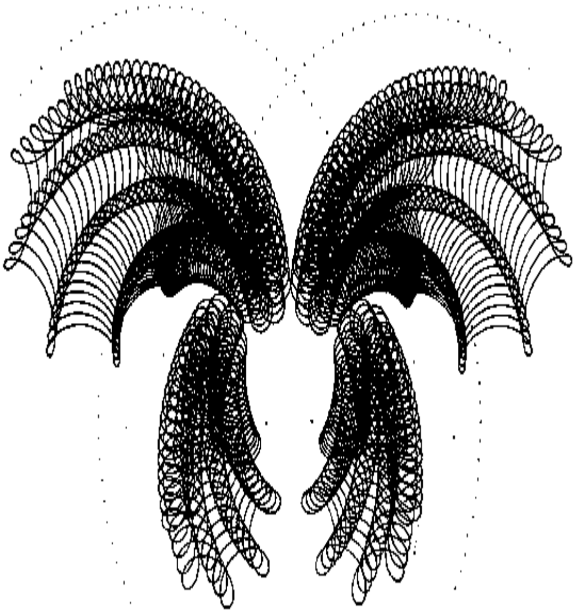
/سلام!/ /تازه رسیدم نچین پسر/ این سطر یک رابطه‌ی پیرامتنی با داستان "آدم و حوا" و اخراج‌شان از بهشت، به‌خاطر چیدن سیب دارد. شاعر به قدری از زیستن در رنج است که خود را لحظه‌ای در باغ عدن تصور می‌کند تا "آدم" را از چیدن سیب منصرف کند. /سرد است زمین چرا/ /نمی‌خواند مگر کسی/ /کاش می‌خوردم آن طرف/ /دور سیاره‌ای که دور/ /دور می‌شدم/ شاعر در این قسمت به نظر دچار نوعی حسرت است، حسرتی که در اپیزود اول هم مشهود و به آن پرداخته شد و در دو سطر آخر باز هم به دنیای درون رحِم اشاره می‌کند، دنیایی که شاعر آرامش و امنیت کامل را در آن تجربه کرده و حالا در زمین خود را سرگردان و ناآرام یافته است.

همان‌طور که در مقدمه اشاره شد، "رنج بودن" همواره از موضوعات مورد علاقه‌ی بسیاری از شاعران بوده و شعرهای زیادی در این باره سروده شده. این‌که شاعر باز هم به سراغ چنین موضوعی رفته، ضعف محسوب نمی‌شود، اما به نظرم می‌توانست با دیدگاهی متفاوت‌تر به این موضوع بپردازد؛ به عنوان مثال: سطر /تازه رسیدم نچین پسر/ که اشاره‌ای به داستان باغ عدن دارد، در شعرهای زیادی با این مضمون، به این موضوع اشاره شده و عمومن سعی در منصرف کردن "آدم" داشته‌اند. یا جایی که به "زمینی نبودن و سرد بودن زمین" اشاره شده، می‌توانست از نشانه‌های تازه‌تری استفاده کند و خاصیت چندتاویلی را در شعرش بالا ببرد. در قسمت‌هایی نیز، شاعر بدون تمهید خاصی وارد فضایی دیگر شده؛ مثلن از اپیزود دوم که فاصله‌گذاری در آن اتفاق افتاده، بلافاصله وارد اپیزود سوم شده است. پیشنهاد من این است که شاعر، شعرش را دوباره اجرا کند، این‌بار با رویکرد و نگاهی جدیدتر و البته استفاده از نشانه‌های تاویل‌پذیرتر.

نقد شعر عدنان نوروزی

خزان زندی

با کرم خاکی کوچکی دوباره دوست می‌شوم
فرو می‌رویم در ژرف‌های خاک
می‌پوسانیم دندان‌های لودری را
یکی یکی
می‌افتیم روی خاک
می‌میریم
و
گستاخانه
می‌بافیم و راه می‌رویم
ناموفق و همچنان جسور
من با دو پا
و
عنکبوت!



نقد و بررسی

شرایط کنونی و اوضاع اجتماعی تلفیقی از گروتسک و صحنه‌های اگزجره شده را آفریده است و شاعر نیز بی‌تاثیر از شرایط زیست خود نخواهد بود. به همین جهت است که میکسی از تصاویر عجیب غریب، طنزی تلخ، به همراه بزرگ‌نمایی در این شعر وجود دارد. تصاویری غیرمعمول و خنده‌آور که پشت این خنده در حقیقت وحشت لم داده است.

۱. با کرم خاکی کوچکی دوباره دوست می‌شوم
فرو می‌رویم در ژرف‌های خاک
می‌پوسانیم دندان‌های لودری را

به نظرم بهتر بود شعر این‌طور شروع شود:
دوباره دوست می‌شوم
با کرم خاکی کوچکی
اما چرا صحبت از شروع رابطه‌ای مجدد آن هم با کرمی خاکی شده است؟
کرم خاکی ریه ندارد و مهم‌ترین مساله در حفظ حیات او، تعادل است. تعادلی که در جامعه کنونی ما نیست. کرم خاکی به زیر خاک می‌خزد زیرا تنها شرایط متعادل و مرطوب زیر خاک است که به او اجازه تنفس می‌دهد، پس علت نشانه شدن کرم خاکی در این شعر نیز همین است؛ یعنی شروع حرکتی جدید برای بازگشت به جامعه‌ای که افراد آن در وضعیتی میانه باشند. دور از تندروی‌ها یا سکون.
پس با این تاویل، پوساندن دندان‌های لودری توسط کرمی خاکی ممکن می‌شود. آوردن لودر در شعر، همان سطری است که گروتسک می‌آفریند. لودر به قسمت جلویی ماشین الحاق می‌شود و بیل مکانیکی به عقب! و نمی‌تواند زمین را حفر کند، حالا این لودر با دندان‌های پوسیده‌اش، دیگر حتا نمی‌تواند خاک را هم جابجا کند چه رسد به حفر سوراخی

که از ابتدا برایش ممکن نبود. این یعنی اقدام به کاری بی سرانجام که تنها فاجعه‌آفرینی می‌کند.
تمام انقلاب‌های ایران به این شکل اتفاق افتاده‌اند، دیکتاتوری که توانش برای تسلط بر چند کرم خاکی تحلیل می‌رود. در حقیقت به کارگیری ابزاری قدرتمند برای سرکوب گروهی ضعیف که خواسته‌ای جز ادامه حیات نداشته‌اند.

۲. یکی یکی
می‌افتیم روی خاک
می‌میریم
و
گستاخانه
می‌بافیم و راه می‌رویم

و کرم‌هایی که برای رسیدن به کمترین خواسته، یکی یکی می‌میرند! دقیقن به همین اندازه خنده‌آور و دردناک.
کرم‌هایی کوچک که در نبرد با لودرها کشته می‌شوند و اما فراموش نمی‌کنند، پس کرم‌ها همچنان در خاک فرو می‌روند و حفره می‌سازند، حفره‌های کوچکی که هیچ لودری نمی‌تواند بسازد برای همین لودر تنها می‌تواند خاک را به‌هم بریزد و این چرخه ادامه دارد.
البته این اپیزود کمی توضیحی شده است زیرا آوردن سطر می‌افتیم روی خاک برای نشان دادن مرگ، کافی است و سطر بعدی توضیحی است.

۳. ناموفق و همچنان جسور
من با دو پا
و
عنکبوت

هرچند ممکن است دیکتاتوری موقتن موفق به سرکوب شود اما قطعن آزادی‌خواهی نمی‌میرد و خواسته‌ای است در ذات بشری نهفته که هرگز از او جدا نمی‌شود. پس اگر دو پا کوتاه شود بی‌شک پاهای زیادی برای آزادی خواهند دوید. حتا اگر کرمی که می‌خزد را خفه کنند، عنکبوتی با چند پا و این بار روی خاک، در برابر لودری قد می‌کشد. این جسارت همیشگی‌ست.
خوب است شاعر در سطربندی‌ها و تقطیع روی حرف "و" مجدد دقت کند و سطری که توضیحی‌ست را حذف کند. همچنین جابجایی ارکان جمله در صورتی که اتفاق تازه‌ای با این جابجایی رخ ندهد، ضعف تالیف محسوب شده و شاعر باید به این نکته در شعرش توجه کند.

ویرایش شعر

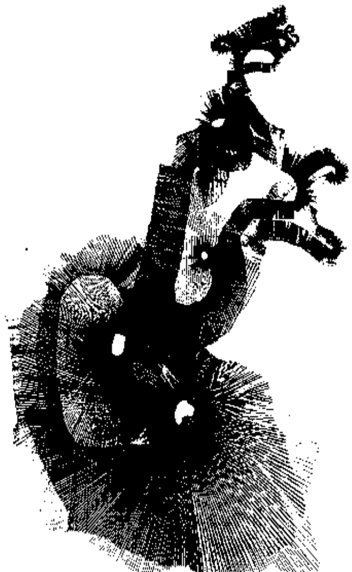
دوباره دوست
با کرم خاکی کوچکی
فرو در ژرف‌های خاک
دندان‌های لودری را می‌پوسانیم
که یکی یکی
روی خاک می‌افتیم
و گستاخانه
می‌بافیم و باز راه
ناموفق و همچنان جسور
من با دو پا
و عنکبوت

نقد شعر خزان زندی

نقد و بررسی

مهدی نادری

زنگ نمی‌زند
به در آهنی مرغدانی
کابل‌ها
فقط هدایت‌گر جریانی هستند
از کابُل
که روسری سر می‌کند
از وقتی گوشم را
کف دستم گذاشتی
این‌جا که مرغ‌ها
همه مادرند
خروس‌هاش تخم می‌کنند
بینی هم
باید عضوی باشد مردانه
و تنفس در این هوا
شکمی‌ست



هرگاه بسترِ اصلیِ شعر را نقد اجتماعی تشکیل دهد، بیشترین مولفه‌ی کارکردی، استعاره در سیستمِ جانشینی‌ست. استعاره‌ها می‌توانند بدل به نشانه‌هایی ساختمند در ساختارهای جزیی شعر شوند تا در اتصالِ مدلول‌های آنان، به شکلی ساختارپذیر، تیغِ نقدِ اجتماعیِ خود را به سمتِ سوژه پرتاب کنند. شعرِ خزان زندی با وجود نشانه‌هایی که در آن نهفته‌ست می‌تواند با اجرای مناسبی به مقصود برسد، مساله‌ی "اجرا" در نوعِ چینشِ کلمات در سطرها رخ می‌دهد تا در کنار حفظِ زبان مناسب، سوژه و موتیفِ خود را به سرعت افشا نکنند. در نقدِ زیر قصد دارم تا با نگاهی پساساختارگرایانه شعرِ خزان زندی را بررسی کنم.

اپیزود اول:
"زنگ نمی‌زند
به در آهنیِ مرغدانی
کابل‌ها
فقط هدایت‌گرِ جریانی هستند
از کابُل
که روسری سر می‌کند"

با توجه به روندِ روایت می‌توان مرغدانی را نشانه‌ای دانست که دلالت به سرزمینی‌ست که هنوز با فرهنگیِ قرون وسطایی اداره می‌شود. با توجه به اشاره‌ی راوی به "در آهنی" در سطر دوم می‌توان نتیجه گرفت که مقصود از "زنگ نمی‌زند" در سطر اول همان درِ آهنی‌ست که دلالت به دروازه‌های سرزمینِ نابرابری‌هاست. دروازه‌هایی آهنین که هیچ‌گاه زنگ نمی‌زنند. چرا؟ زنگ نزدنِ درِ آهنی می‌تواند خود نشانه‌ای باشد که دلالت بر این نکته است که ورود مدرنیته به سرزمینِ مذکور (مرغدانی) همواره صورت گرفته اما مدرنیته هنوز در سطح و ظاهرِ توده‌ی جامعه

حضور دارد و به لابیرنت‌های شعوریِ جامعه نرسیده است. آنان زندگیِ ظاهریِ مدرنی دارند اما از درون کهنه‌اند. در ادامه شاهدِ بازیِ مولف با دو کلمه‌ی کابل و کابُل هستیم. او در پیِ این بازی، نقدِ خود را به جامعه‌ی امروزین افغانستان می‌کند. حتا می‌توان کابُل را مجاز از تمام سرزمین‌هایی دانست که نابرابری جنسیتی هنوز در بطنِ فرهنگیِ آنان جای دارد. سطر پایانی "که روسری سر می‌کند" مرجعِ فعلِ این جمله "کابُل" است و "روسری سر کردن" دلالت بر تحجری مذهبی‌ست که بخشی از نابرابریِ جنسیتی را می‌سازد. اما مولف باید در اجرای سطرها دقت کرده تا زبانِ شعر یک‌دست شود و استعاره‌ها و بازی‌ها به بهترین شکل نمود پیدا کنند. مثلن سطر "فقط هدایت‌گرِ جریانی هستند" سطری بیانی و توضیحی‌ست که حتا به اجرای متنی نرسیده است. در ادامه، اپیزود ادیت شده:

"حتا زنگ نیست
روی درِ آهنیِ مرغدانی
کابل‌ها فرود آمدند از کابُل
که هنوز توسری دارد"

اپیزود دوم:
"از وقتی گوشم را
کفِ دستم گذاشتی"

در اپیزود دوم، راوی قصدِ ورود به داستانِ خود را دارد، شاهدِ ماجرایی هستیم که شروع نشده به پایان می‌رسد. راوی فقط بیان می‌کند که گوشم را بریدی و کف دستم گذاشتی و ما متوجه می‌شویم که او نیز قربانیِ خشونتی تاریخی‌ست که در فرهنگ سنتی نهادینه شده اما این روایت همین‌جا به پایان می‌رسد و سطر بعدی وارد اپیزود پایانیِ شعر می‌شود که اساسن ارتباطی ساختاری با این اپیزود برقرار نمی‌کند. پیشنهاد می‌شود مولف اپیزود فوق را حذف کرده یا در چند سطر و با رعایت سپیدخوانی، روایت خود را تکمیل کند. باید توجه داشت، تا ساختار شعر تکمیل نباشد نمی‌توان از سپیدخوانی و شکست روایت استفاده کرد و استفاده از این دو مولفه زمانی کارکرد دارد که به ساختار فرمی و معنایی اثر لطمه وارد نشود.
در ادیت اپیزودِ فوق خرده روایتِ آن را تکمیل کرده و تصویری ارائه می‌دهیم که با موتیفِ مقیدِ شعر در ارتباطی ساختاری قرار بگیرند:

"کفِ دستم می‌شنید
می‌خندد هنوز
از کابل تا کابُل
لای برداشتِ بادمجان
آفت ندارد چشمم"

همان‌طور که می‌بینید سعی شده تا روایتی از راوی با رعایت سپیدخوانی و ارتباط ساختاری با موتیفِ مقید به شعر افزود شود.

اپیزود پایانی:
"این‌جا که مرغ‌ها
همه مادرند
خروس‌هاش تخم می‌کنند
و بینی هم
باید عضوی باشد مردانه
و تنفس در این هوا
شکمی‌ست"

این‌که مرغ‌ها همه مادرند، نشانه‌ای‌ست که دلالت بر نگاهی سنتی و کهنه نسبت به زن دارد، نگاهی که همیشه زن را در نقشِ مادر می‌نشاند و جایگاهِ فعالِ اجتماعیِ او را نادیده می‌گیرد.
"خروس‌هاش تخم می‌کنند" دلالت بر جایگاهِ سنت‌زده‌ی "مرد" در جامعه ای کهنه دارد. البته ناگفته نماند، زبانِ شعریِ مولف در غالب سطرها زبانی نثری‌ست و در این‌گونه زبان نمی‌توان از "خروس‌هاش" استفاده کرد و

باید آن را به شکل صحیحِ "خروس‌هایش" نوشت. در ادامه می‌بینیم که راوی - مولف با گروتسکی تلخ همه چیز را در این جامعه‌ی جاهل مردانه می‌یابد، پس حتا بینی هم می‌تواند عضوی مردانه باشد! و نفس کشیدن در هوای کهنه و مانده‌ی این سرزمین برای زنان نه از راهِ بینی که عضوی مردانه‌ست بلکه باید از راهِ شکم باشد! (چیزی که نامکن است پس باتوجه به این نکته حتا نفس کشیدن هم فعالیتی مردانه شده که برای زنان ممنوع است!) در ادامه برای اجرای بهتر سطرها اپیزود زیر پیشنهاد می‌شود:

اپیزود پیشنهادی:

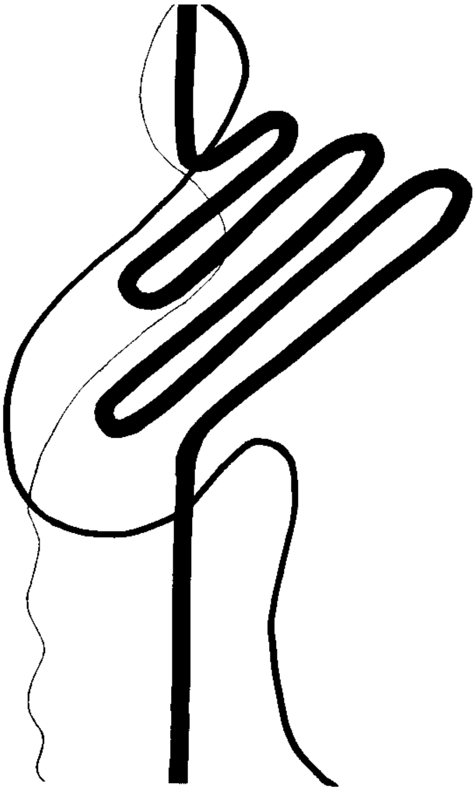
"شوهر ندارد مرغدانی
بی‌کار نیست هیچ تخمدانی
مرغ‌ها همه مادرند
و خروس‌ها تخم می‌کنند
حتا بینی
شورتِ مردانه‌ست
نفس را بیرون کنید!"

در پایان می‌توان گفت شعر در کارکرد استعاریِ نشانه‌ها به طور قابل قبولی عمل می‌کند اما باید به نوع انتخاب زبان و نحوه‌ی اجرای سطرها و همچنین ارتباط ساختاریِ اپیزودها دقت بیشتری کرد تا شعر به ساختار معنایی و فرمیِ قابل قبولی برسد.

نقد شعر جان صدرا

پیمان اصغری‌کانی

مشتی ذغال می‌گداخت در
کاسه‌ی سرم
فکرهایی که می‌گردید از...
تا پهلویی دیگر
گیج می‌شدم از بو
سرخ می‌شدی
می‌کشیدمت به نیش
لذیذتر از هر کبابی که
وقتی دهانت را باز می‌کردی
تند می‌گذشت باد و تندتر
شعله می‌کشید ذغال
تنها تو می‌سوختی و
گرسنه می‌ماندم



نقد و بررسی

یکی از وجوه ممیّزه‌ی شعر مدرنِ پیشرو از شعر کلاسیک، تخیلی‌ست که تمام پیکره‌ی شعر را دربر گرفته و صرفن مجموعه‌ای پراکنده از خیال‌ها و تصاویر مجزا در قالب سطرها و ابیات نیست. تخیل، مانند جعبه‌ای‌ست که شاعر تمام قطعات شعر را در آن ریخته و درش را می‌بندد. شعر حاضر، اجزایی مختلف از تصاویر و خیال‌هاست که در باکسی شکیل ارائه می‌شود، یعنی موضوع و پلانی مشخص دارد و به‌رغمِ کوتاهی، صحنه‌آرایی و کارگردانی شده است. اینک سعی داریم با نگاهی پساساختارگرا، فرم و ساختار شعر را بررسی کرده و در صورت امکان با ادیت آن، تخیل را پررنگ‌تر کنیم.
ابتدا یک نگاه کوتاه به شعر می‌اندازیم. درِ جعبه را باز می‌کنیم و به نحوه‌ی شکل‌گیریِ این تخیل، دقت می‌کنیم. شاعر می‌گوید:

"مشتی ذغال می‌گداخت در
کاسه‌ی سرم"

او با استفاده از سیستم جانشینی و همنشینی کلمات، کاسه‌ی سرش را به منقلی پر از ذغال تشبیه می‌کند و از همین‌جا، دست به این‌همانیِ تازه‌ای می‌زند.
در ادامه، فکرهایش را به خوراکی تشبیه می‌کند که روی ذغال‌ها، کباب می‌شوند:

"فکرهایی که می‌گردید از...
تا پهلویی دیگر"

حالا این خوراک لذیذ، چه کسی می‌تواند باشد بهتر از معشوقه؟ پس این‌طور ادامه می‌دهد:

"می‌کشیدمت به نیش"

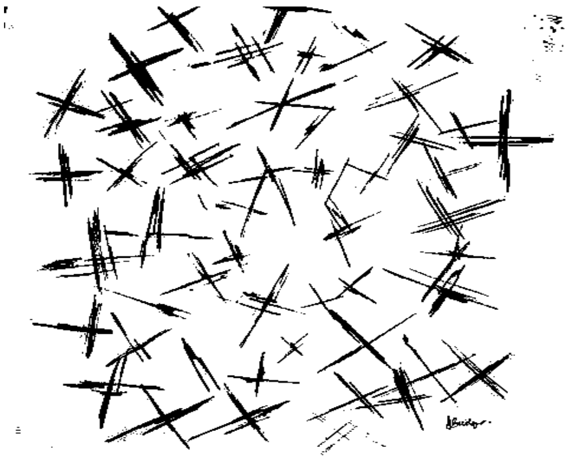
شاعر از این‌جا به بعد، به فکر پایان‌بندی مناسبی برای شعر است و برای این امر، "ناکامی" را برمی‌گزیند و ناکامی، موتیفِ محوریِ این شعر می‌شود، پس معشوقه باید بسوزد. اما تمهیدات لازم برای سوختن، کدام است؟ می‌اندیشد و می‌یابد. بادِ تندی برمی‌خیزد و آتشِ ذغال، گداخته می‌شود. اما دلیلِ برخاستنِ باد، از همه جالب‌تر است؛ معشوقه، دهان که باز می‌کند و به حرف می‌آید، آشوبی در دنیای عاشق برمی‌انگیزد. تندبادی برخاسته و ذغالِ گداخته، خوراکِ سیخ کشیده روی منقل را می‌سوزاند:

"وقتی دهانت را باز می‌کردی
تند می‌گذشت باد و تندتر
شعله می‌کشید ذغال
تنها تو می‌سوختی"

و گرسنه ماندنِ راوی که جانشینی برای ناکامی‌ست:

"گرسنه می‌ماندم"

این شعر، البته خالی از حشو نیست؛ به عنوان مثال، تصور معشوقه و فکر کردن به او در قالب خوراکی کباب شده بر منقل، قاعدتن باید لذیذ باشد. بنابراین آوردنِ عبارتِ "لذیذتر از هر کبابی"، غیر از این‌که نامناسب و دم‌دستی است، توضیحی زاید به شمار می‌آید.
نکته‌ی دیگر این‌که، به نیش کشیدن کباب (که استعاره از فکر کردن به معشوق است) می‌تواند بسط یابد و دست‌کم با ارائه‌ی یک تصویر یا خاطره‌ی مشترک، تمهیدی مناسب برای آرامش قبل از طوفان و تندبادی باشد که معشوقه را ناگهان می‌سوزاند و ذغال می‌کند.
یکی از معیارهای ممتاز بودن یک شعر، بدیع بودن و "تازگیِ" آن است؛ شاخصه‌ای که در شعرِ بالا، مخاطب را برمی‌انگیزد و او را وادار به خوانشِ ادامه‌ی شعر و حتا خوانشِ چندباره می‌کند. بکر بودنِ موضوعِ یک شعر در خود، یک نیروی پیش‌برنده دارد و برخلافِ مضامینِ



دستمالی شده و تکراری، ذهن خواننده را اکتیو کرده و او را به مثابه‌ی خودِ مولف با لذتِ کشف همراه می‌کند.
در این‌جا ادیت پیشنهادی خود را می‌آورم و با تغییر دادنِ زمانِ شعر، یعنی تبدیل فعل‌های ماضی استمراری به زمان حال، سعی دارم کمی به اجرای شعر سرعت داده و خوانشِ زیباتری ایجاد کنم:

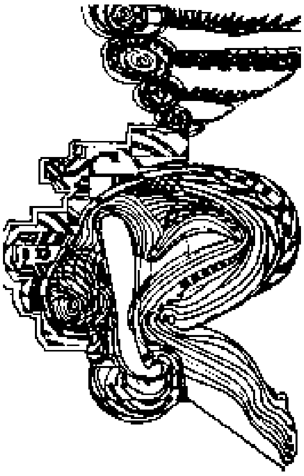
یک مشت ذغالِ گداخته
کاسه‌ی سرم
و فکرهایی که می‌چرخد از این پهلو
به آن.
گیج می‌خورم از بو
شوت می‌شوم به کجاها
از گونه‌های گل انداخته می‌کشم به نیش
دهان که باز می‌کنی اما
باد
دنیا را بلند می‌کند از جا
شعله می‌کشد ذغال و
تو می‌سوزی
و من
گرسنه می‌مانم

این اثر، بیش از این مستعدِ توسعه و بازنویسی است. چه خوب است اساسی‌ترین ضعف یک شعر از دیدگاه مخاطبان، "کوتاه" بودنِ آن باشد.

نقد شعر آمنه باجور

محمد مروج

یک پام که روی میز افتاده آقا
آن یکی هم مثل بام، هوا
دارد برای شام فردا
این پا و آن پا
"بکنم یا نه؟"
از کجا دارد آب می‌خورد
این بغض
سری دارم
که دل می‌کند
"یادم نمی‌رود" هم
خانه را تکانده توی جوب
که ما توپ بودیم لای چند پا پسر
و در نهایت با چاقو
بادمان خالی
این سطر برای شنیدن جای زودی‌ست
هنوز کسی با چند دست
جیب نخریده برام
"چی می‌گی بابا؟"
این‌جا برای گریه جای خوشحالی‌ست
کمی پایین‌تر
با پالتویی که پوشیده‌اند کلماتم
گرم می‌شوم
و در پایین‌ترین سطر خانه
می‌زنم زیر همه چیز
تا طنابم تند...
"این بالا که برا مردن جای کمی‌یه"
خانه‌مان حالا
برای صدا زدن



توی کوچه‌ی دوری‌ست
که با خیابان از عرض
ـ گفته بودم برات؟ ـ
نصف شد
دختر همسایه‌مونم از پنجره که می‌خندید   پوکید
یکی از برگاشم لای درختا بود که افتاد
بچه‌شو توی لوله‌ی ما ترکوندن
باباش نداشت
فقط گذاشت

نقد و بررسی

همیشه در زندگی لحظاتی وجود دارد که انسان از شدت درد و بی‌تابی حتا به فکر خودکشی می‌افتد. فقر اقتصادی و فرهنگی، آدم را به انجام کارهایی وادار می‌کند که خواسته‌ی قلبی او نیست و به مرور باعث افسردگی روحی می‌شوند. موتیف مقید این شعر می‌تواند لحظات پایانی عمر یک دختر باشد. او با فلاش‌بکی به گذشته، گوشه‌ای از رنجی را که دیده، برای مخاطب روایت می‌کند و به او نشان می‌دهد چطور به پایان خط نزدیک شده است. برای شناخت بهتر، شعر را اپیزودبندی کرده و ساختار و مضمون هر بخش را به طور جداگانه بررسی خواهیم کرد.

یک پام که روی میز افتاده آقا
آن یکی هم مثل بام، هوا
دارد برای شام فردا
این پا و آن پا
"بکنم یا نه؟"
از کجا دارد آب می‌خورد
این بغض
سری دارم
که دل می‌کند
(اپیزود ۱)

در بخش اول، دختر یا زنی را می‌بینیم که دو لنگش را باز کرده؛ یکی روی میز و دیگری روی هوا. این اولین نشانه از سرگشتگی و روزمرگی راوی‌ست. آقا در سطر اول می‌تواند استعاره‌ای از مردسالاری و یا در مقیاسی وسیع‌تر، دیکتاتوری سیاسی باشد که درواقع دختر دارد داستان و درددل خود را با او می‌گوید. او می‌خواهد برای شام فردای خود پولی تهیه نماید و به همین خاطر، در دو راهی این‌که تن‌فروشی کند یا نه، مردد مانده است. در سطر نهم این قسمت، شاعر از سیستم جانشینی کلمات بهره برده و به جای واژه‌ی درد، کلمه‌ی دل را به کار برده است. دیگر تکنیک ادبی که در این بخش دیده می‌شود، فاصله‌گذاری در سطر پنجم است. سطر چهارم و پنجم را دو به شکل می‌توان خواند؛ این‌که دو سطر را یک نفس و بدون تقطیع (این پا و آن پا بکنم یا نه؟) و یا به صورت تقطیع شده خواند که در هر دو صورت معنای خاص خود را می‌دهد.

"یادم نمی‌رود" هم
خانه را تکانده توی جوب
که ما توپ بودیم لای چند پا پسر
و در نهایت با چاقو
بادمان خالی
(اپیزود ۲)

در اپیزود دوم، شاعر با تغییر زمان افعال، قسمتی از دوران کودکی خود را روایت می‌کند. زمان افعال در قسمت اول، حال استمراری‌ست ولی در بخش دوم، زمان به گذشته تغییر می‌کند یعنی شاعر با این کار به جنگ زمان خطی می‌رود. توپ می‌تواند نشانه‌ای منطقی از سه چیز باشد:

۱- توپ به معنای وسیله‌ی بازی. یعنی ما دختران به عنوان ملعبه‌ای برای خوشگذرانی در دست مردها هستیم.

۲- توپ به معنای سرحال و شاد بودن که اشاره به سر به هوایی و بی خیال بودن بچه‌ها هنگام بازی‌ست.

۳- به معنای ابزار جنگی. یعنی آن‌قدر جسور و بی‌پروا بودیم که همه‌جا را به آتش می‌کشیدیم.

این سطر برای شنیدن جای زودی‌ست
هنوز کسی با چند دست
جیب نخریده برام
"چی می‌گی بابا؟"
این‌جا برای گریه جای خوشحالی‌ست
(اپیزود ۳)

در سطر اول، شاعر به مخاطب می‌گوید که هنوز حرف برای گفتن دارد و این‌جا پایان شعر نیست. سطر دوم را به دو شکل می‌توان تقطیع کرد:

۱- هنوز کسی با (با پول یا چیز دیگر) چند دست جیب نخریده برام

یعنی راوی با وجود کار و تلاش، هنوز از لحاظ مالی در مضیقه است و نتوانسته مایحتاج خود و خانواده‌اش را تأمین کند.

۲- به شکل فعلی و با توجه به فاصله‌گذاری در سطر بعد، راوی با پدر خود صحبت و از روزگار خود شکایت می‌کند. البته مخاطبِ "چی می‌گی بابا؟" علاوه بر پدر، خواننده‌ی شعر و یا هرکس دیگر نیز می‌تواند باشد که راوی را به صبر و تلاش بیشتر توصیه می‌کند ولی او که گوشش از این حرف‌ها خسته شده، با لحن تمسخرآمیزی نصیحت‌هایش را نادیده می‌گیرد.

کمی پایین‌تر
با پالتویی که پوشیده‌اند کلماتم
گرم می‌شوم
و در پایین‌ترین سطر خانه
می‌زنم زیر همه چیز
تا طنابم تند...
"این بالا که برا مردن جای کمی‌یه"
(اپیزود ۴)

در اپیزود چهارم، راوی به پایان خط رسیده و اکنون می‌خواهد خود را از سقف خانه حلق‌آویز کند. او که پناهی

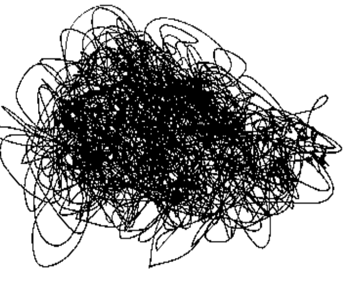
جز کلمه پیدا نمی‌کند، با آن‌ها خود را گرم کرده و شعرش تبدیل به پناهگاهی برای فرار از وضعیت بغرنجش می‌شود. در انتهای این بخش، باز هم فاصله‌گذاری را می‌بینیم. در نهایت، راوی که در تمام عمرش در تنگنای روحی و جسمی بوده، هنگام دار زدن خود، باز ازین فضای تنگ حتا برای مردن نیز می‌نالد و به دنبال راه دیگری برای خلاصی از این زندگی سگی می‌گردد. طناب می‌تواند استعاره از طناب‌بازی نیز باشد. هنگام طناب زدن با دور تند، صدایی در گوش می‌پیچد و طناب مثل کره‌ی زمین به سرعت می‌چرخد و انسان را در نوعی خلسه و بی‌خودی غوطه‌ور می‌سازد.

خانه‌مان حالا
برای صدا زدن
توی کوچه‌ی دوری‌ست
که با خیابان از عرض
ـ گفته بودم برات؟ ـ
نصف شد
(اپیزود ۵)

راوی تصمیم گرفته برای خودکشی از یک بنای مرتفع خود را به پایین پرتاب کند. او از آن بالا، خانه‌شان را می‌بیند که بسیار دور شده و دیگر صدایش به آن نمی‌رسد. خانه می‌تواند اشاره‌ای به دوران کودکی، بی‌خیالی بچه‌ها و معصومیت از دست رفته‌ی آن دوران باشد. در سطر پنجم، شاعر با کسی صحبت می‌کند که هم می‌تواند مخاطب شعر باشد، هم شخص دیگری که راوی دوست داشته هنگام مرگ، او را ببیند. سطر آخر این اپیزود، سکانس پایانی زندگی راوی را به تصویر می‌کشد که با برخورد او به زمین، بدنش همانند عروسکی چینی می‌شکند.

دختر همسایه‌مونم از پنجره که می‌خندید   پوکید
یکی از برگاشم لای درختا بود که افتاد
بچه‌شو توی لوله‌ی ما ترکوندن
باباش نداشت
فقط گذاشت
(اپیزود ۶)

اپیزود پایانی از زبان شاهدان عینی صحنه‌ی خودکشی دختر و دوستان و همسایگان او بیان می‌شود. زبان تمام این قسمت، لوگوست و درواقع آن‌ها بر سر جنازه‌ی دختر حاضرند و پرده از رازهای این ماجرا که تاکنون برای مخاطب مجهول مانده، برمی‌دارند. آن‌ها او را به گل و یا میوه‌ای تشبیه می‌کنند که از شاخه جدا شده ولی هنوز برگش بر گیاه باقی مانده است.
در تمام قسمت‌های شعر، زبان شعر بین زبان خطی و لوگو در حال تغییر است. این تغییر، به جاست و شاعر در بطن روایت، بستر شعر را آماده کرده و بدون تمهید دست به چنین کاری نمی‌زند که این از نقاط قوت شعر محسوب می‌شود. نکته‌ی جالب دیگر شعر، این است که اگر تمام فاصله‌گذاری‌های به کار رفته را پشت سر هم بخوانیم، خود داستانی جداگانه می‌شود که می‌تواند یک دیالوگ بین دختر و پسری حین سکس باشد و در نهایت یکی از آن‌ها که ظاهرن شاهد خودکشی دختری بوده، داستان را برای دیگری تعریف می‌کند.
زندگی همه‌ی ما ممکن است شبیه راوی باشد؛ سردرگم و بی هدف در کوچه پس‌کوچه‌های زندگی در عصر پست‌مدرن. جایی که بارها فکر مرگ خودخواسته به سرمان می‌زند و اگرچه بالفعل نمی‌شود، ولی همه‌ی ما تبدیل به مردگانی می‌شویم که فقط قلب‌مان می‌تپد و خونی سرد در رگ‌های زمستان‌زده‌مان جاری‌ست.



نقد شعر عدنان نوروزی

نقد و بررسی

سمیه ابراهیمی

چگونگی ندارد
هشت گونه‌ی مردی
که می‌خندد به چهار صورت!
مردی این‌چنین
گویاست با سه مخرج!
تنها
با دو مخرج تنها می‌شود!
و با تنها مخرجی که دارد
دو گونه‌ای‌ست که Cng می‌سوزاند
پس می‌اندازد خود را در مخزن زنانه‌ای که
از خودش می‌ترسد حتا
که خیلی با احتیاط واجب حتا
که خیلی با ملاحضه‌ی پای چپش
می‌کشد
پایین!
آرام و
آهسته و
یواش و
کم کم و...

پس از با واژه‌های بی‌صدا
می‌کشد بالا
خیلی با احتیاط واجب
مستحب
از دستشویی
با پای راست

بیرون می‌افتد!

یک شاعر همان‌قدر که به موتیف مقید و مضمون شعر خود می‌پردازد موظف است به لحن و اجرای اثر توجه کند، چراکه اجرا در شعر، حکم لباس دارد و هرچه این لباس برازنده‌تر، لذت خوانش بیشتر خواهد بود.
موتیف مقید در این اثر، جلق‌زدنِ پنهانی یک مرد است که در سطرهای پایانی از آن رونمایی می‌شود و این برجستگیِ پایانبندی یکی از خصیصه‌های پسندیده‌ی اشعار سپید است.
نشانه‌های زیادی در آن استفاده شده که برای پرداختن به آن‌ها، ناگزیر به اپیزودبندی هستیم:

اپیزود اول:
چگونگی ندارد
هشت گونه‌ی مردی
که می‌خندد به چهار صورت!
مردی این‌چنین
گویاست با سه مخرج!
تنها
با دو مخرج تنها می‌شود!
و با تنها مخرجی که دارد
دو گونه‌ای ست که Cng می‌سوزاند

در این شعر، اعداد به عنوان کد و رمزهایی استفاده شده که قفل‌گشایی از آن‌ها، به کشفِ ارتباط بین این اپیزود با اپیزودهای بعدی کمک می‌کند.
"چگونگی ندارد/ /هشت گونه‌ی مردی/ /که می‌خندد به چهار صورت!" از آن‌جا که "گونه"، "مرد"، "خنده" و "صورت" نشانه‌هایی مرتبط و واضح هستند که به دلیل کثرت، از مدلول‌های احتمالی در ذهن مخاطب می‌کاهد.
از "گونه" دو برداشت (نوع و گونه‌ی انسان) را می‌توان کرد که در این شعر، هر دو کاربرد دارد. همین‌طور

"صـــورت" که با هر دو تأویلی که از آن می‌شـــود (نوع و صـورت انسـان) ارتباط مسـتقیمی با گونه دارد: "مردی که هشت نوع رفتار متفاوت دارد و چهار نوع خنده!"
در ادامه با نشـانه‌ی "سـه مخرج" مواجه می‌شـویم که با صورت ارتباط ریاضی (صورت و مخرج کسر) برقرار کرده و بـه این صـورت بـه مـدلول‌هـای بـالا می‌افزاید. البته از "مخرج" با توجه به "مرد" به مدلولِ آلت تناسـلی رهنمون می‌شویم که با عدد سه رابطه‌ی نزدیکی دارد.
در سـطرهای "تنها/ /با دو مخرج تنها می‌شـود/ /و با تنها مخرجی که دارد/ /دو گونه‌ای‌ست که Cng می‌سوزاند" باز هم از مخرج اسـتفاده شده ولی این‌بار، دلیل استفاده از این کلمه، تشـریحِ آلت تناسـلی مردانه اسـت: "منظور از دو مخرج، دو بیضه و منظور از یک مخرج، کیر است" و Cng اسـتعاره از مایع منی‌سـت که به عنوان سـوخت (به دلیل انرژی که انسـان به واسـطه‌ی خروج آن از دسـت می‌دهد و...) از آن یاد شده است.
بـه خوبی می‌توان دریـافت که مولف، موقع نویسـش این شـعر، عمدن از اختلاط و پیچیدگی میان نشـانه‌ها اسـتفاده کرده اسـت (با توجه به سـطرِ "چگونگی ندارد...") ولی به دلیل حشـوهایی که در این قسـمت به چشم می‌خورد، فرم شـعر دچار مشکل شده و از زیبایی آن کاسته شده است. با ویرایش زیر سـعی شـده با حذف قسـمت‌های اضافی، فرم ظاهری شعر درخورِ درون‌مایه‌ی آن شود:

چگونگی ندارد
هشت گونه مردی
که می‌خندد به چهار صورت!
مردی
که با سه مخرج
تنها
می‌شود با دو مخرج!
و با تنها مخرجی که دارد
دو گونه‌ای‌ست که Cng می‌سوزاند

اپیزود دوم:
پس می‌اندازد خود را در مخزن زنانه‌ای که
از خودش می‌ترسد حتا
که خیلی با احتیاط واجب حتا
که خیلی با ملاحضه‌ی پای چپش
می‌کشد
پایین!
آرام و
آهسته و
یواش و
کم کم و...

این اپیزود به واسـطه‌ی "مخزن" که دال بر آلت تناسـلی زنـانه اسـت و همین‌طور رابطه‌ای ظاهری با Cng دارد، با اپیزود اول مرتبط اسـت. سـخن از ترس و احتیاطی‌ست که حین سـکس، گریبان‌گیر مولف شـده اسـت. اسـتفاده از کلمه‌ی "حتا" ممکن اسـت در خدمت شـعر باشـد ولی استفاده‌ی مکرر از آن، مخاطب را دلزده می‌کند؛ دقیقن مانند کلمه‌ی "تنها" در اپیزود قبل.
تمام کلماتِ "آرام، آهسـته، یواش، کم کم" معنای مشـابهی دارد و به نظر می‌رسـد برای برجسـته کردنِ سـرعت کم به دنبالِ هم ردیف شـده اسـت؛ بهتر اسـت در شـعر، از روده‌درازی و اضافه‌گویی کاسته شود. در شعر سپید، تقطیع روی حروف اضـافه نادرسـت است (مگر در مواقعی که به لحن و فرم شـعر کمک کند). در سـطر اول، تقطیع روی حرف "کـه" صـورت گرفتـه، همین‌طور به دلیل چیدمان نادرسـت و اسـتفاده از چند هجای بلند پشـت سـر هم، خوانش دچار مشـکل می‌شـود، در ویرایش زیر با تغییر در این سطر، سعی در رفع این مشکل شده است.

ویرایش پیشنهادی:
پس انداخته خود را
در مخزن زنانه‌ای
می‌ترسد از خود

که با احتیاط واجب
با ملاحضه‌ی پای چپ
می‌کشد پایین!
آرام و
آهسته!

اپیزود سوم:
پس از با واژه‌های بی‌صدا
می‌کشد بالا
خیلی با احتیاط واجب
مستحب
از دستشویی
با پای راست
بیرون می‌افتد!

اپیزود پایانی نشان دهنده‌ی این است که کلِ شعر، خبر از جلق زدنِ مردی در دستشویی می‌دهد با فکر کردن به زنی که کنار او نیست. حرفِ "با" حشو است و توصیه به حذف آن می‌شود، همین‌طور کلمه‌ی "خیلی"، چراکه در اپیزود قبلی هم احتیاط گوشزد شده و تکرار آن نشان دهنده‌ی ازدیاد احتیاط است پس نیازی به استفاده از کلمه‌ی "خیلی" حس نمی‌شود.

ویرایش پیشنهادی:
پس از واژه‌های بی‌صدا
می‌کشد بالا
با احتیاط واجب
مستحب از دستشویی
با پای راست
می‌افتد بیرون!

همان‌طور که در ویرایش‌های پیشنهادیِ اپیزودها، مشاهده می‌شود با جابجایی ارکان جمله، شعر از حالتِ نثر خارج شده است. تمام اپیزودها با ارتباط نزدیک خود باعث به وجود آمدنِ شعری منسجم شده‌اند ولی حشو و تقطیع نادرست و اضافه‌گویی، مشکلاتی‌ست که به فرم اثر لطمه‌ی زیادی زده است. توصیه می‌شود مولف با تمرین بیشتر و خوانش شعر با صدای بلند، لحن شعر خود را دریابد و آن را بازنویسی کند.

سمینارهای کالجی

بررسی آنیما و آنیموس در شعر

رئوف دلفی

مقدمه

شعر زن است؛ یعنی وجه زیبایی‌شناسی، بار عاطفی، هنری، ظرافت و باریک بینی در آن به وجه مکانیکی و ماشینی‌اش می‌چربد. درواقع هر شاعری با بخش زنانه‌ی خودش می‌نویسد و شاعر در هنگام سرایش با زن درونش ارتباط تنگاتنگ دارد و شاخک‌های حسی او فعال‌تر از منطق زیستی‌اش است.

برای تحلیل این مطلب باید در ابتدا به فلسفه‌ی "آنیما و آنیموس" رجوع کنیم که در واقع جزئی از "آرکی تایپ"ها حساب می‌شوند:

اولین بار "یونگ" بحث آنیما و آنیموس را مطرح کرده و آن را به شکل سیستماتیک، تئوریزه می‌کند و "فروید" نیز تا حدی به این کُهن الگوها پرداخته که اشاره به مردِ درون و زنِ درون هر انسان دارد. آرکی‌تایپ‌ها یا کهن الگوها در ضمیر ناخودآگاه جای دارند و شامل قهرمان، خود، آنیما و آنیموس می‌شوند. این اجزا برگرفته از تجربه‌هایی است که بشر در طول تاریخ اندوخته و در ضمیر ناخودآگاه جمعی ذخیره شده است. به این شکل که در هر مرد یک زن زندگی و در هر زن یک مرد زندگی می‌کند و هر انسانی دو بخش مردانه و زنانه در نهاد خودش دارد.

"آنیما" به بُعد زنانه روح مرد اطلاق می‌شود همچنان‌که آنیموس بُعد مردانه روح زن است. براساس روانشناسی یونگ زمانی که مرد و زن در یک حالت تعادل خودآگاه باشند، "اندروژنی" گفته می‌شود که با دو جنسی بودن تفاوت دارد. از قول "اریستوفانس" نقل می‌شود که در روزگاران پیشین آدمیان تنها زن و مرد نبودند، جنس سومی هم بود که "مرد و زن" نامیده می‌شد. بررسی آنیما و آنیموس از منظر روانشناسی، بررسی آن در ترنسکشوال، عقده‌های ادیپ و الکترا بسیار گسترده است که در این مجال نمی‌گنجد.

آنیما و آنیموس در هنر:

در هنر، قوه‌ی آنیمایی حضور پررنگ‌تر و کارایی بیشتری دارد. اساساً اثری هنرمندانه‌تر است که از سیستم آنیمایی بیشتری برخوردار باشد. از جهاتی می‌توان بین سیستم "دیونیزوسی" و "آپولونی" با آنیما و آنیموس همانی برقرار کرد، چراکه در اساطیر، "دیونیزوس" خدای شور و شمشیر و شراب و "آپولون" خدای منطق و خرد و روشنی هستند. درواقع سیستم دیونیزوسی هر شخص با جنون، شور، عصیان و غریزه همراه است و سیستم آپولونی با درایت، منطق و حساب‌گری. بنابراین بین سیستم دیونیزوسی و آنیمایی و سیستم آپولونی و آنیموسی می‌توان شباهت‌های بسیاری یافت. معمولن زن را با جنون و شعر همراه می‌کنند که در واقع یادآور دیونیزوس است و مرد را نماد منطق و عقل می‌دانند که سیستمی آپولونی است. "نیچه" با قرار دادن خرد در برابر غریزه، به اصل دوگانگی آپولون و دیونیزوس رسید.

در شعر که اساس با عناصری مثل خیال، عاطفه، کشف و شهود، منطق‌گریزی، زیست و زبان سر و کار داریم قوه‌ی آنیمایی و دیونیزوسی نمود بارزتری دارد، درواقع شعر

پدیده‌ای است که در حس و حال خلق شاعر در سیطره‌ی قوه‌ی دیونیزوسی و آنیمایی خودش قرار می‌گیرد و شخصیتی فراتر از مرد و زن در قالب تعریف شده‌ی جامعه دارد. در شعر، آنیما سهم بیشتری از آنیموس دارد. در اصطلاح عامیانه به آن دلی نوشتن می‌گویند. دل آزمون و خطا می‌کند، حساب‌گر نیست، جرات دارد، جست‌وجو و خطر می‌کند، دل حاوی دریافت و شهود است، هرچند منطقی نباشد. درواقع این‌جا همان بخش آنیمایی است که فعال شده و دست به خلق می‌زند.

برای خلق کردن باید در سیطره‌ی بخش آنیمایی و دیونیزوس بود. در مرحله پس از سُرایش ما با سیستم آنیموسی به شعر نگاه می‌کنیم. در سیستم آنیموسی ما به عنوان منتقد با شعر خودمان طرف می‌شویم، این‌جاست که دانش، تئوری، تجربه، منطق و فهم نمود بارزتری دارد و در ویرایش و ادیت شعر از آن‌ها کمک می‌گیریم، در نتیجه می‌توان گفت: در نقد و ادیت شعر، ما با سیستم آپولونی به اثر نگاه می‌کنیم و وجه آنیموسی ما فعال‌تر است، تا سره از ناسره مشخص شود، همچنین می‌توان نتیجه گرفت که منتقد با وجه آنیموسی و هنرمند با وجه آنیمایی خودش بیشترین رابطه را دارد.

گاهی ممکن است شعری بخوانیم که تصنعی، باسمه‌ایی، تئوری‌زده و ساخت‌وسازی باشد که از نظر حسی با آن سمپاتی برقرار نکنیم، این‌جاست که متوجه خواهیم شد آن شعر بیشتر از آن‌که آنیمایی باشد آنیموسی است؛ یعنی شاعر در لحظه‌ی شعر نبوده و شعر، تصنعی و ساختگی و مهندسی شده است.

در واقع مولف، شعر را با بخش "آنیموسی" طراحی کرده است برای همین شعر فاقد روح اصلی و خون شاعرانه است و به اصلاح باورپذیر و دل‌نشین نمی‌شود.

همان‌طور که گفتیم در شعر سیستم آنیمایی و دیونیزوسی بیشترین سهم را نسبت به سیستم آنیموس و آپولونی را شامل می‌شود و مال خود می‌کند.

به عنوان مثال در اشعار حماسی که لحنی خشن، مُفاخرآمیز و رجزخوان دارند با اشعاری "آنیموسی" طرف هستیم:

چو رُستم به شهر سَمَنگان رسید
خبر زو به شیر و پلنگان رسید

"فردوسی"

بر سرش نقال،
بسته با زیباترین هنجار
به سپیدی چون پر قو، ململین دستار.
بسته چونان روستایان خراسانی
باستانگان یادگار، از روزهای خوب پارینه
یک سرش چون تاج بر تارک
یک سرش آزاد؛
شکر آویزی حمایل کرده بر سینه
"مهدی اخوان ثالث"

پیاز چیز دیگری‌ست
دل و روده ندارد
تا مغز مغز پیاز است
تا حد پیاز بودن
پیاز بودن... از بیرون
پیاز بودن تا ریشه
پیاز می‌تواند بی دلهره‌ای
به درونش نگاه کند

در ما بیگانگی و وحشی‌گری‌ست
که پوست به زحمت آن را پوشانده
جهنم بافت‌های داخلی در ماست
آناتومی پرشور
اما در پیاز به جای روده‌های پیچ در پیچ
فقط پیاز است

"شیمبورسکا"

دغدغه‌ی این شعر زبان در کیفیتی تمام عیار است

نگاهش کن با تو حرف می‌زند از پنجره چشم به راهی
یا وانمود می‌کنی که عصبی هستی
در اختیارش داری اما نداری
دلتنگش هستی شعر هم دلتنگ توست دلتنگ هم‌دیگر هستید
شعر ناراحت است چراکه می‌خواهد مال تو باشد و نمی‌تواند

"جان اشبری"

در اشعار فوق که از تکنیک فاصله‌گذاری یا لحنی قدسی ـ حماسی برخوردار و مضامینی این‌چنینی را شامل می‌شوند. رویکرد شعر به بخش آنیموسی بیشتر است و شعر به سمت صنعتی شدن حرکت می‌کند و تِم محوری جای تصویرگری را گرفته، اشعار بسیاری را با همین رویکرد می‌توان یافت.

اکنون به شعرهایی می‌پردازیم که قوه‌ی آنیمایی در آن‌ها حضور پرنگ‌تری دارد:

من دوست دارم از تو بگویم را
ای جلوه‌ی از به آرامی
من دوست دارم از تو شنیدن را
تو لذت نادر شنیدن باش

"یدالله رویایی"

پیراهنی که در آن لختم با
سر درآورده از لا
پاکرده اضلاع و مثل مثلث
چنان تشکیل شد
که پا برداشته‌ام از سقف
و راهرو
راه می
رفته از اتاقم
برداشته تخت از خواب
که ضجه‌ام کند تنهایی
دردم بکشد از ناخن
که دیگر نمی‌گذارد ردی در
در
این زخم که باز کرده‌ای
تا بروی از خانه
گمم می‌کند مثل آدرس
یا شماره‌ای
که دیگر نمی‌گیردم
و تحویل مرگم می‌دهد
ته تمام پل‌هایی
که خراب کرده‌ای
و به این لاها برنگشته‌ای
برنخواهی گشت
و دهانت را باز نمی‌کنم
تا صدام کنی
از پنجره‌ای که کوچه را تنها
برای من می
دید می‌زد صدا
یوسف
ای یوسفِ مونث
ای پیر
پیراهنی که در آن لختم با

"آمنه باجور"

گوش کنید
در آن‌جا
در تالار

زنی هست
که از انجمن فرشته‌های آسمان دستمزد می‌گیرد
لباس تنش نازک است و برازنده
می‌بینیدش
که ورق می‌زند لب‌هایش را
انگار که
کدبانویی کتاب آشپزی را
اگر بخواهید
تن هار می‌کنم
همانند آسمان
رنگ در رنگ
اگر می‌خواهید
حتا از نرم نرم‌تر می‌شوم
مرد
نه
ابری شلوارپوش می‌شوم
"مایاکوفسکی"
پرنده سبز رنگ را
بر روی دستم برمی‌دارم
و می‌روم
شاید
بال کوچکی
برایم سبز شود

"سوزان علیوان"

با نگاه به این چند شعر، از نظر اتمسفر جاری در هرکدام و محور همنشینی کلمات، حس‌آمیزی به‌خصوص شور و حال و ریتم و لحنی که ناشی از روح آنیمایی و دیونیزوسی و کشف و شهود و رفتار با زبان است، می‌توانیم این شعرها را شعرهایی آنیمایی بنامیم که از نظر هنری اصیل‌ترند و وجه دیونیزوسی در آن‌ها مستتر است، چراکه دریافت‌های شاعرانه، حس و حال بیشتری را با خود حمل می‌کنند و کمتر مهندسی شده، تصنعی و ساختگی هستند.

نتیجه

در انتها می‌توان نتیجه گرفت که اساسن شعر پدیده‌ای آنیمایی است؛ یعنی حضور آنیما در شعر به نسبت آنیموس حضور پر رنگ‌تری دارد و نقطه‌ی تلاقی آنیما و آنیموس به اشراق ختم می‌شود.
ضمن این نکته که آرکی‌تایپ‌ها تفاوتی که با اصل غریزی دارند در این است که کهن الگوها حاصل تجربه‌ی جمعی و تاریخی هستند و برای تحلیل آن‌ها احتیاج به فهم و زمان لازم است اما غریزه چیزی‌ست که در نهاد بشری جاری و ساری‌ست و پیش از خرد وجود داشته است. در لحظه‌ی خلق، کشف و شهود شاعرانه و شناخت این آرکی‌تایپ‌ها می‌تواند به ما کمک کند که درکی عمیق‌تر از شعر و شعور پیدا کنیم.

شعر و شاعران افغانستان

مصطفی صمدی

در دو قرن اخیر، وضعیت سیاسی، اجتماعی و اقتصادی کشور بسیار نابه‌سامان بود. دولت‌مردان یا به فکر لشکرکشی به خارج بودند یا جنگ و درگیری با همدیگر بر سر کسب قدرت. مردم نه آن رفاه و آرامش خاطر را داشتند تا به طور جدی به شعر و شاعری برسند و نه دولت‌مردان آن مایه فراغت یا علاقه‌مندی به این ذوقیات را داشتند که حامی شعر و ادب باشند. شعر افغانستان همچنان در چنبره‌ی تقلید و پیروی از قدما سیر می‌کرد و این تقلید و پیروی در قالب‌های کهن بیشتر بود، چنان‌که خواهیم دید سایه‌ی سنگین استبداد هم این سنت‌گرایی مفرط را تقویت می‌کرد و می‌دانیم استبداد معمولن تقلید، تکرار و استقبال از قصاید گذشتگان و مخمس‌سازی بر غزل‌های آنان را بیشتر می‌پسندد.

با کودتای مارکسیستی ۱۳۵۷ و برچیده شدن بساط حکومت استبدادی محمدزایی هرچند نوع دیگری از دیکتاتوری در کشور حاکم شد اما حاصل کار این بود که بسیاری از مردم افغانستان به کشورهای هم‌جوار و حتا آن‌سوی آب‌ها پناه بردند و همچنین بعضی اقوام و اقشار جامعه که در محرومیتی دائم به سر برده بودند، بختی برای مطرح شدن در عرصه‌ی ادبیات یافتند و چنین شد که در عمل یک نهضت ادبی در کشور پدید آمد.

شهر مقاومت یا اسطوره‌گرا:

در داخل کشور با همه خفقان و اختناق حاکم در این دوره، نوعی شعر پایداری پنهان و آشکار پدید آمد و جمعی از شاعران افغانستان که تن به همکاری به رژیم نداده بودند در حلقاتی رسمی و غیررسمی به معارضه با آن برخاستند. مسلمن در زیر آن سانسور شدید که حتا عبارت "پرچم سبز آزادی" را برنمی‌تافت - به اعتبار رنگ سبز که بوی اسلامیت می‌داد - سرایش شعری که صریحن داد مخالفت با رژیم بدهد، سهل و ساده نبود و حداقل اسارت در زندان پل‌چرخی کابل را برای شاعر به ارمغان می‌آورد که چند تن از شاعران افغانستان البته این ارمغان را برای مدت‌هایی کوتاه و بلند گرفتند.

از همین روی، بعضی صاحب‌نظران برآنند که این شعر برخلاف شعر برون‌مرزی - که با آزادی و صراحت تمام سروده می‌شد - این توفیق اجباری را یافت که پوشیده‌تر، رمزآمیزتر و در نتیجه هنری‌تر باشد. این سخن، البته هرچند خالی از حقیقت نیست اما نمی‌تواند یک وجه امتیاز جدّی برای این شعرها باشد، چون این نمادگرایی و پوشیده‌سرایی گاه به تراکم و تزاحم نمادها و تصویرها در شعر می‌انجامید و دریافت ملموس و حسّی شعر را سخت می‌کرد.

باری از شاعرانی که نشانه‌های مقاومت در آثارشان آشکار است، می‌توان قهار عاصی، پرتو نادری و عبدالسمیع حامد را نام برد. اولین، حدود ده سال پیش قربانی جنگ‌های کابل شد و دو تن دیگر هم‌اکنون کار می‌کنند امّا نه با جدیت دهه‌های شصت و هفتاد.

پرتو نادری (۱۳۳۱)، شاعری است متعهد و ملتزم که بیشتر آثارش به نحوی به مسایل سیاسی و اجتماعی کشور ربط دارد. او تاکنون نیز همچنان منتقد حاکمیت باقی مانده است.

عبدالسمیع حامد (۱۳۴۶) بیشتر به واسطه‌ی شعرهای اعتراض‌آلودش نسبت به رفتارهای مستبدانه و ستمگری‌های بعضی از مجاهدان تازه به قدرت رسیده مشهور شد.

در پاکستان، شعر مقاومت افغانستان و کشورهای غرب، مشابهت‌هایی داشت، چون بنابر ناهم‌زبانی با جوامع میزبان، امکان رشدش میسر نبود و زمینه‌ی تبدیلش به یک جریان گسترده و فراگیر که به وسیله‌ی نسل جوان‌تر ادامه یابد، وجود نداشت. به واقع شاعرانی که به این کشورها کوچ کردند واپسین بارقه‌های شعر افغانستان در آن جای‌ها بودند. چنین بود که با درگذشت یا بازگشت دوباره‌ی هر یک به کشور، این جریان‌ها فقیرتر شد. شاخص‌ترین چهره‌ی شعر مقاومت افغانستان در این کشورها خلیل‌الله خلیلی بود و جز او، به ویژه در پاکستان کسی که بتواند در حدّ قابل قبولی تبارز کند دیده نشد. شاعرانی همچون عبدالاحد تارشی و دلجو حسینی و بعضی دیگران، بیشتر به مدد ارتباطات‌شان با احزاب جهادی و موقعیت‌هایی سیاسی که به این اعتبار داشتند، کمابیش در نشریات مهاجران ظهور کردند و به خاموشی گراییدند.

بعدها در یک مقطع زمانی، شعر پایداری افغانستان در پاکستان تبارزی کرد، یعنی دوره‌ی طالبان (۱۳۷۵ـ۱۳۸۰ش) و مهاجرت ناگزیر بعضی از شاعران داخل کشور به آن‌جا، همچون پرتو نادری و خالده فروغ و واصف باختری و چند تن دیگر که کتاب‌هایی حاوی شعرهای اعتراض‌آلود نسبت به حاکمیت طالبان چاپ کردند. در این‌جا هم شاخص‌ترین چهره‌ها پرتو نادری، فروغ و عبدالسمیع حامد بود.

در ایران، مهاجرانی که به ایران آمده بودند از نظر حقوق اجتماعی و امکانات رفاهی وضعیت دشوارتری نسبت مهاجران دیگر کشورها داشتند ولی از نظر بهره‌مندی از امکانات فرهنگی البته وضع‌شان بهتر بود. هم‌زبانی با جامعه‌ی میزبان یک امتیاز مهم بود، آن هم جامعه‌ای نسبتن شعردوست و ادب‌پرور.

شعر سپید پساطالبانی در داخل افغانستان:

با توجه به بی ثباتی اجتماعی و پراکندگی سیاسی که تاثیر مستقیم روی شعر سپید داشته است، هنوز دشوار است شعر سپید افغانستان را دارای شاخصه‌های منحصر به فرد دانسته و فهرستی از شاعران صاحب سبک در این عرصه ارائه کنیم.

با این حال نمی‌توان نادیده انگاشت که ده سال و اندی اخیر در مقایسه با تاریخ شعر سپید در افغانستان را می‌توان بهار شعر سپید در افغانستان نامید. از سال دو هزار بدین سو در جای جای جهان تلاش برای دموکراسی و شکل‌دهی حکومت‌های مردم‌سالار به کمک غرب سامان یافته است و هم از این رو در افغانستان و عراق و کشورهای دیگر سخن از ادبیات نوین و انسان‌محور است. این مساله کمی پیچیده است اما به صورت فشرده می‌توان گفت که نسل جدیدی از شاعران در شرق فضاهای تازه‌ای را تجربه می‌کنند.

درباره شعر سپید افغانستان در آغاز امر شاعران سپیدسرای پساطالبانیسم افغانستان را به سه نسل تقسیم می‌کنم.

شاعران شعر سپید پساطالبانی در افغانستان به سه نسل تقسیم می‌شود:

نسل یکم که پیش از این دهه شاعران شناخته شده‌ای بوده‌اند اما در این عصر در داخل افغانستان حضور گسترده‌تر در عرصه شعر سپید داشته‌اند، به عنوان نمونه می‌توان از پرتو نادری، خالده فروغ و سمیع حامد نام برد که در این ده سال از پرکارترین‌ها بوده‌اند.

نسل دوم اما آن‌هایی هستند که در این دوره به کار سپید سرودن دوام دادند و جایگاهی برای خویش یافتند. محمود جعفری با سرودن شعر سپید و ارائه مقالات و کتاب درباره شعر سپید توانست در این عرصه از نظر تئوری و عملی گام‌های خوب بردارد. ضیا قاسمی و محبوبه ابراهیمی هم در این دوره کارهای خوبی ارائه کردند و به ثبات ادبی بیشتری رسیدند. شمس جعفری نیز با تجربه طولانی و

سرودن بسیار پسان‌ترها با مسعود حسن‌زاده به طرح مسائل تازه‌ای در شعر سپید دست یازیدند.
نسل سوم شعر سپید که گسترده‌تر و متفاوت‌تر است، نسلی است که در همین دهه دانشگاه رفتند، در انجمن‌های ادبی ظاهر شدند، در مطبوعات و رسانه‌ها کارهای ادبی کردند، با شعر جهان تا حدودی آشنا و در دامن فضای باز و دموکراسی افغانی بزرگ شدند. از این نسل می‌توان از وحید بکتاش، مجیب مهرداد، کریمه شبرنگ، هادی هزاره، حسن ابراهیمی، یاسین نگاه و نام‌های زیاد دیگر یاد کرد.

شعری با ساختاری تقریبن شاملویی (از لحاظ ساختار و مرکزیت موضوع):

مردی که در بامداد مرد
بغض سال‌ها تنهایی
تکه تکه
در تنش تکید

مردی که در بامداد مرد
سرک به سرک
خودش را
چلیپا کشید
و جویبار به جویبار
در خویش جاری شد

مردی که در بامداد مرد
نفس‌هایش را
به باد هدیه کرد
و بادها
از جنس غبارهای سرگردان
برایش کفن بافتند
مردی که در بامداد مرد
دقیق ساعت ده دیروز
تنش
بر تن خاک چسپید
مرد دست تکان داد
خودش را گفت
خداحافظ...!
مردی که در بامداد مرد
هیچ گاهی نشرمید و حتا بعد از خداحافظی
تمام شب
کنار گورستان
نشست
و
ستاره شمارید

شعری با اسکلتی تقریبن پساشاملویی و بازی‌های زبانی در سطح:

پا گذاشتم در جایی پایی که رفته
رفتم در راهی که برگشته
این سر با من سرِ سازگاری ندارد
سر که نه/ آبله‌ی بزرگی که لای شانه‌هایم روییده

چشم دوختم به کوچه‌ای که کوچیده
در زدم به دری که ورودش زخم خورده
این دل با من سرِ دلداری ندارد
دل که نه/ خریطه‌ای از خاطره‌های گریخته

ـ برگه‌ای که نوشتم به نشانی‌اش رسیده؟
ـ آقا! نامه‌ات نشانی‌ای نداشته
من مشتریِ مرگی‌ام که برگه‌اش برگشت خورده

در این میان، چندین تن از شاعران این نسل، توانسته‌اند خود را با کمی جسارت در جامعه ادبی افغانستان به قول خودشان به عنوان شاعران پیشتاز، پسانیمایی و پسامدرن مطرح کنند، مسعود حسن‌زاده و اسماعیل سراب هواداران تجربه‌های تازه‌تر در هنر و ادبیات بودند.

هرگز آبستن شعری
هرگز نبوده شعری در من
آبستن کسی نبوده‌ام
و هرگزام نبوده
و همین حالا هم
به فعل نرسیده
به پریودهای مقدس زنی می‌اندیشم
که هیچ‌گاه می‌اندیشم
آبستن منی نبوده است
فقط بوده است
در چهار طاق ظهری گرم
در شوالیه‌ی تشنه
در...
کاملن در
در در درآمد و در در
در خیلی آهسته
یقینن در...

(مسعود حسن زاده)

دستانت را گرفتند
و دهانت را خرد کردند
به همین سادگی تمام شدی
از من نخواه در مرگ تو غزل بنویسم
کلماتم را بشویم
آن‌طور که خون لب‌هایت را شستند
و خون لب‌هایت بند نمی‌آمد
تو را شهید نمی‌خوانم
تو کشته‌ی تاریکی هستی
کشته‌ی تاریکی
این شعر نیست
چشمان کوچک توست
که در تاریکی ترسیده است
در تنهایی
گریه کرده
اعتراف کرده است

نمی‌خواهم از تو فرشته‌ای بسازم با بال‌های نامرئی
تو نیز بی وفا بودی
بی پروا می‌خندیدی
گاهی دروغ می‌گفتی
تو فرشته نبودی
اما آن‌که سینه‌ات را سوخته به بهشت می‌رود
با حوریان شیرین هماغوشی می‌کند
با بزرگان محشور می‌شود
تو بزرگ نبودی
مال همین پایین شهر بودی

این شعر نیست
خون دهان توست که بند نمی‌آید

(الیاس علوی)

شعر زن:

شعر زن افغانستان همیشه مملو از ناله و زاری و ضجه فراوان و حس حق به جانب بودن است به طوری که اکثرن به این معضل افتاده‌اند.
اما با این‌همه هستند بعضی که سعی در دگرگونه‌نویسی حتا به شکل رک برای تغییر وضعیت موجود هستند.

مثالی از شاعران تازه کار هراتی:

به سینه بریده‌ای یا سینه بریده‌ها فکر کرده‌ای؟!
به آن خط صاف افقی روی تن‌ها
به آن خط تاریک عمودی لای پاها
به آن قوس کوچک زیر ناف
به چند بخیه اضافی
به نداشتن چند مویرگ

عریان
عریان
عریان

فکر کن!
دوباره می‌نویسم
به سینه بریده‌ای یا سینه بریده‌ها فکر کرده‌ای؟!
به دو خط یادگار افقی زیر گردنش
به دو خط ریل تا کمرش
به آن خط عمودی برج ران‌ها
به آن گردی کوچک زیر دو خط
به آن قوس کوچک زیر ناف...
به دو ماهی قرمز رها شده
رها شده
رها شده
رها شده

(یکتا احمدی)

دنیا مثلث گردی‌ست
با تیزی کنج‌هایش
که در چشم‌های من
زاویه‌های بی شماره
عنکبوت‌های سیاه و قهوه‌ای
و ارغوان‌هایی میان تارهای خاک زده
دست‌های تو را هم دیده‌ام
با اشتهایی چند برابر
و آیینه
در چین‌های متکثر مفرطش
چه پیرا!
سکوت می‌کنی و حرف می‌زنند
دو دست صلیب
دو پای درآتش

رقصی مدور و بی شکل
لطفن
ابتدای ناخن‌هایم را نادیده بگیر
و مفصل‌های طولانی‌ام را تا آرنج
کسی به دامنت آویخته است
و ارغوان‌ها در بوسه‌های عنکبوت
دفعات مرگ ترا
شماره می‌کنند
سکوت می‌کنی و حرف می‌زنند
راه نمی‌روم
و دیر
چقدر دیر است!
ساعت شماطه‌دار
میخ‌های بزرگ آهنی
مریم
در تیک تاک دو پلک پیدایت می‌کند
فرمان
ده فرمان
شبی که عاصیه هم عصیان کرد
سکوت کرده بودی
و حرف می‌زدند
عنکبوت‌ها
مدام
و ارغوان‌ها   چه دیر
چه دور
تکیه نکرده‌ام هنوز
استخوان‌هایت اما
نه
منم که ترک برمی‌دارم
می‌لرزد پشتم
با همه مهره‌هایش
حرفی بگو تا باد بوی باران بگیرد
بگیرد گیسوانم را
و تو را بیاورد

تا شروع بی شرط خودت
بگذار تماشایت کنم

(فریبا حیدری)

در آخر
چیزی که به نظرمن شعر و شاعر افغانستانی به آن اهمیت چنانی نمی‌دهد و دغدغه زیادی ندارد شعر است. شعر برای شاعر افعاستانی هدف نیست بلکه بیشتر در این سالیان وسیله و پله‌ای بوده برای رسیدن به دیگر اهداف و موقعیت‌ها.

شاعرانی که بیشتر در این مدت رشد کرده و بیرون آمدند، هنوز به زبان شاخص نرسیده‌اند، زبان شعرشان نقص زیادی دارد، هنوز در شعرهای زبان هم‌پای تخیل و عاطفه حرکت نمی‌کنند؛ تصاویر زیبا گاهن جدا از ساختار کلی شعر هستند.

شعر این دوره بیشتر تاثیرپذیر بوده است. اگرچه امروزه افغانستان و ایران دو واحد سیاسی جداگانه هستند ولی از نقطه‌نظر زبانی یگانه‌اند. رد پای احمد شاملو، فروغ را به سادگی می‌توان در شعرهای زیادی از شاعران پیدا کرد.

شاید بتوان شعر سپید افغانستان از نظر درون‌مایه و آزادی احساسات و رهایی زبانی دارای توقیق نسبی دانست اما داشتن استقلال فرمی و زبانی و در اجرای شعر دیده نمی‌شود.

منابع:
سایت‌های اینترنتی و مقالات بی مآخذ

شکست و تعلیق روایت

مهدی نادری

برخلاف آن‌چه که در ادبیات داستانی وجود دارد، در شعر با شکست و تعلیق روایت مواجه هستیم، به گونه‌ای که برخلاف روایت‌های خطی، در شعر از سطری به بعد روایت را تغییر می‌دهیم، زاویه دید را عوض می‌کنیم، فضاسازی را تغییر می‌دهیم و یا در روند زمانی شعر دست می‌بریم که اصطلاحن به آن "شکست روایت" می‌گویند. زمانی که در سطری شکست روایت رخ می‌دهد با خلاء و فاصله‌ای طرف هستیم که به نام "تعلیق در روایت" می‌شناسیم. اساسن نتیجه‌ی شکست روایت، معمولن ایجاد تعلیق در شعر است و این تعلیق، با سپیدخوانی توسط مخاطب و منتقد مورد خوانش قرار می‌گیرد تا فاصله و خلائی (تعلیق) که در شعر (بین سطرها یا در پایان‌بندی شعر) وجود دارد را پر کند. به طوری که در تاویل شعر، با پر کردن خلاء و تعلیق شعر، روایت تکمیل شده و داستانی منطقی (باتوجه به نشانه‌های موجود در شعر) از درون متن، استخراج شود.

هرچه در یک شعر با شکست و تعلیق روایت‌های متعدد روبرو باشیم، می‌توان به مراتب به تاویل‌های بیشتری دست یافت و به چندتاویلی شعر کمک کرد. علاوه بر آن، شکست و تعلیق در روایت، زمان خوانش شعر را افزایش می‌دهد، چراکه پر کردن خلاء ناشی از ایجاد تعلیق، نیاز به خوانش‌های چندباره‌ی متن دارد و این امر از مزیت‌هایی‌ست که لذت هنری را به مخاطب و منتقد تیزهوش منتقل می‌کند. البته ناگفته نماند که شکست و تعلیق روایت باید در خدمت ساختار فرمیک اثر باشد، به عبارت دیگر، نمی‌توان هریک از اپیزودهای شعر را در یک روایت خودویژه بیان کرد و سپس این روایت‌ها با یکدیگر ارتباط ساختاری از لحاظ نشانه‌شناسی نداشته باشند، چراکه در آن صورت، شعر نه تنها به چندتاویلی نمی‌رسد بلکه اساسن به دلیل عدم برخورداری از ساختار فرمیک نمی‌توان شعر را تاویل کرد چراکه هر اپیزود ارتباطی با اپیزود بعدی یا قبلی برقرار نمی‌کند.

اساسن شعر امروز برخلاف شعر دهه‌های چهل، پنجاه و شصت، تهی از توضیحات اضافه، تتابع اضافات و صفت و موصوف است. شعر امروز آنچه که باید بگوید را نشان می‌دهد و خود را درگیر توضیح ماوقع نمی‌کند، درواقع شعر امروز سینمایی‌ست که با بازی کلمات به اکران گذاشته می‌شود که یکی از علل آن، شکست و تعلیق در روایت است، مولفه‌ای که در شعر شاعرانی مثل شاملو یافت نمی‌شود. اصولن شاملو و شاملویی‌ها، موتیف مقید شعر خود را توضیح و گزارش می‌دهند و این امر سبب می‌شود روایتی خطی را پیش بگیرند و این روایت خطی باعث می‌شود شعر در خوانش اول به انتها برسد و لذت هنری ناشی از خوانش‌ها برای مخاطب و منتقد وجود نداشته باشد، چراکه اساسن متن به چندتاویلی نمی‌رسد در صورتی که مولف می‌تواند با شکست روایت و ایجاد تعلیق در متن، مخاطب را وادار کند تا با هوش ادبی و استفاده از سپیدخوانی و تعلیق، خلاء را پر کند و این کشف است که ما از آن به نام لذت هنری یاد می‌کنیم.

در ادامه به بررسی شکست و تعلیق روایت در دو شعر از علی عبدالرضایی می‌پردازم.

شعر اول:

هنرپیشه

بر سر درِ سینما
در پوستری رنگی
از فیلمی که آن را ندیده‌ام
او را که دیدم جا خورد
از پوستِ خود آمد بیرون
سوارِ ماشین شد
و در بینِ راهِ تهران ـ چالوس
تا آمدم پشتِ سرم را ترک کنم
رودخانه مکث کرد   ایستاد
و چادر از سرِ شب افتاد
با بیل هم نمی‌شد از زمین دل کَند
بعد هم غروب شد
پنجره‌ای تهِ دریا آتش گرفت
تا آخرین چراغ
چه خوب شد!
می‌توانیم پا در خیابان بگذاریم
و از وسط‌های شب...
بگذریم!
این فیلم را حتمن ببینید!

علی عبدالرضایی
(فی‌البداهه)

همچنان که مشاهده می‌کنیم در شعر "هنرپیشه" با چندین شکست و تعلیق روایت در بطن شعر مواجه هستیم به گونه‌ای که می‌توان به اتصال روایت‌های مختلف، تعلیق و خلاء به وجود آمده را پر کرد و تاویل خود را از شعر داشت.

"بر سر درِ سینما
در پوستری رنگی
از فیلمی که آن را ندیده‌ام
او را که دیدم جا خورد"

در چهار سطر ابتدایی شعر با فضاسازی و صحنه‌پردازی راوی روبرو هستیم؛ او خود را مقابل سر در سینمایی می‌بیند و خیره به بنر تبلیغاتی فیلم در حال اکران شده است و در این حین، در سطر چهارم ناگهان تصویر روی بنر را شبیه به شخص آشنایی در زندگی خود می‌یابد: "او را که دیدم جا خورد" و سپس از سطر چهارم به بعد روایت چهار سطر ابتدایی دچار شکست شده و روایت دیگری وارد شعر می‌شود:

"از پوستِ خود آمد بیرون
سوارِ ماشین شد
و در بینِ راهِ تهران ـ چالوس
تا آمدم پشتِ سرم را ترک کنم
رودخانه مکث کرد   ایستاد
و چادر از سرِ شب افتاد
با بیل هم نمی‌شد از زمین دل کَند
بعد هم غروب شد
پنجره‌ای تهِ دریا آتش گرفت
تا آخرین چراغ
چه خوب شد!
می‌توانیم پا در خیابان بگذاریم
و از وسط‌های شب..."

همچنان که می‌بینیم در روایت دوم با تغییر زمانی مواجه هستیم به گونه‌ای که راوی در حال تعریف خاطره‌ای‌ست؛ خاطره‌ای که تداعی‌کننده‌ی آن تصویر هنرپیشه‌ای بر سر در سینماست که شباهت به معشوقه‌ی او دارد. راوی با دیدن عکس بازیگر به یاد خاطره‌ی مرگ معشوقه‌ی خود افتاده و با شکست روایت در روایت دوم خاطره‌ی تصادفی را تعریف می‌کند که منجر به مرگ معشوقه‌ی او شد؛ تصادفی

که در جاده‌ی چالوس رخ داد و اتومبیل به ته دره‌ای سقوط کرد و باعث مرگ معشوقه‌ی راوی شد. این روایت تا جایی ادامه پیدا می‌کند که گویی حالا راوی معشوقه‌ی خود را مقابل خود بر سر در سینما می‌بیند پس بیان می‌کند: "می‌توانیم پا در خیابان بگذاریم و از وسط‌های شب..." اما در سطر بعدی با سه‌نقطه به عنوان "امتداد عاطفه" مواجه هستیم. در سپیدخوانی این سه‌نقطه می‌توان این‌گونه تاویل کرد که راوی ناگهان فهمیده که تصویر روبرو تنها عکسی از هنرپیشه‌ای‌ست که به شباهت به معشوقه‌ی مرده‌ی خود دارد.

بنابراین از برگشت او ناامید می‌شود و در دو سطر انتهایی شعر با شکست روایت دیگری مواجه می‌شویم:

"بگذریم!
این فیلم را حتمن ببینید!"

حالا راوی مطمئن شده که آن تصویر تنها شبیه معشوقه‌ی اوست و با ناامیدی دو سطر آخر را بیان می‌کند.

همچنان که دیدیم، در این شعر از دو شکست روایت استفاده شده است و این شکست‌های روایت موجود در شعر بوده که باعث شده نویسنده‌ی مقاله‌ی حاضر با استفاده از سپیدخوانی، شکست‌های روایت در تاویل، بدل به داستانی با روایتی خطی کند. البته در سطر پایانی: "این فیلم را حتمن ببینید!" تعلیقی وجود دارد که همچنان به چندتاویلی اثر کمک می‌کند چراکه حتا می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که راوی با دیدن تصویر سر در سینما، کنجکاو شده تا فیلم را ببیند و در روایت دوم، راوی مجذوب فیلم شده و با همزادپنداری خود را جایگزین قهرمان فیلم کرده، آن‌چنان که در روایت دوم حتا داستان فیلم را هم می‌فهمیم، اما در روایت پایانی، فیلم به پایان می‌رسد و متوجه شده تنها غرق در فیلم بوده است و حالا همزادپنداری او با قهرمان فیلم به پایان رسیده و در یک فاصله‌گذاری به مخاطبان شعر توصیه می‌کند: "این فیلم را حتمن ببینید!"

همان‌طور که مشاهده کردید، شکست و تعلیق در انتهای شعر باعث شده تا شعر در خوانش‌های آغازین به پایان نرسیده و به چندتاویلی برسد.

در ادامه به شعر "نیمرو" از کتاب "جمهوری اسپاگتی" نوشته‌ی علی عبدالرضایی می‌پردازم:

نیمرو

نیمرویی نوشتم　　خواندنی
و شعری سرخ کردم　　خوردنی
پیش از آن‌که بیایی
پیش از آن‌که بیایم
دوچرخه را درآوردی
و با شلوارِ راه راه
تا می‌توانستی رکاب زدی
پیش از آن‌که بیایی
بعد از آن‌که رفتی
من غروبِ تمام روزها بودم
نیمرویی نوشتم دو زرده
حتا شعری
داغ‌تر از نیمروز پختم
بعد از تو آمده بود

علی عبدالرضایی
(جمهوری اسپاگتی)

در شعر فوق نیز با دو شکست روایت در بطن شعر روبرو هستیم که روایت سوم به عنوان روایت پایانی، درواقع این‌همان کردن روایت اول و دوم است:

"نیمرویی نوشتم　　خواندنی
و شعری سرخ کردم　　خوردنی
پیش از آن‌که بیایی"

راوی روایت آن‌چه که قبل از آمدن معشوقه‌اش به خانه بر او گذشته را تعریف می‌کند؛ او مشغول صبحانه خوردن و نوشتن شعری تازه بوده است که البته همنشین کردن "خواندنی" و "نوشتم در کنار نیمرو" و "خوردنی" و "سرخ کردم" در کنار شعر، فرم تازه‌ای را به شعر بخشیده است.

در اپیزود دوم ناگهان روایت با تغییر زمانی و مکانی تغییر کرده و با شکست روایت مواجه هستیم:

"پیش از آن‌که بیایم
دوچرخه را درآوردی
و با شلوارِ راه راه
تا می‌توانستی رکاب زدی
پیش از آن‌که بیایی"

راوی داستان روزی را تعریف می‌کند که او قرار بوده به خانه‌ی معشوقه‌ی خود برود و قبل از آن معشوقه‌اش مشغول دوچرخه‌سواری بوده است و با سپیدخوانی سطر: "پیش از آن‌که بیایی" می‌توان به این نتیجه رسید که راوی پیش از آن‌که معشوقه‌اش برسد به خانه‌ی او رسیده بود.

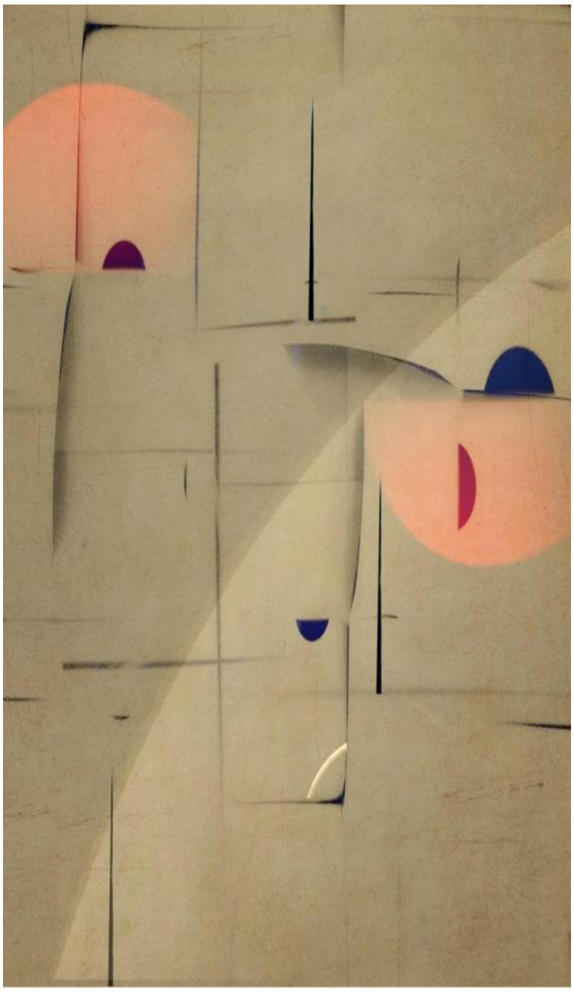
در اپیزود بعدی روایت‌های اول و دوم در یک روایت این‌همان شده‌اند و راوی به بیان آن‌چه که بعد از رفتن معشوقه بر او گذشته می‌پردازد:

"بعد از آن‌که رفتی
من غروبِ تمام روزها بودم
نیمرویی نوشتم دو زرده
حتا شعری
داغ تر از نیمروز پختم
بعد از تو آمده بود"

آیا می‌توان مطلقن قضاوت کرد که سطر اول: "بعد از آن‌که رفتی" تنها مربوط به اپیزود اول و روایت اول بوده است؟ به عبارتی دیگر می‌توان نتیجه گرفت که روایت اپیزود پایانی در ادامه‌ی اپیزود اول بوده است؟

اگر این‌طور باشد پس روایت دوم برای چه وارد متن شده است؟ می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که در روایت دوم، راوی به مرگ معشوقه‌اش اشاره می‌کند؛ یعنی زمانی که به خانه‌ی او رفته و او در حادثه مرده است و هیچ‌گاه به خانه نرسیده و راوی به خاطر شدت افسردگی حاصل از این رخداد، در روایت اول دچار توهم شده است، گویی هر روز منتظر است تا معشوقه‌اش به خانه‌ی او بیاید اما همچنان که در روایت پایانی می‌خوانیم، راوی که از صبح در توهم برگشتن او بود، حالا که غروب شده و او نیامده، نسبت به اوضاع و احوال خود آگاه است.

همان‌طور که دیدیم شکست و ایجاد تعلیق در روایت بخش مهمی از فرم شعر را تشکیل داده و مخاطب و منتقد نمی‌توانند بدون استفاده‌ی مولف از شکست روایت، شعر را با داستانی منطقی تاویل کنند.



نگاهی به استعاره

عارف حسینی

کلیشه شدن اصطلاحات تئوریک ادبی

تلاش کالج شعر برخورد با سطحی‌نگری، تأکید و دعوت به گسترش دقت علمی است. متاسفانه در فضای ادبی پارسی شاهد استفاده‌ی کلیشه‌ای از نظریات و بحث‌های تئوریک هستیم.

"مرگ مؤلف"، مقاله‌ای کوتاه از رولان بارت از اساس دیدگاه هنری مدرن است. کلیشه‌ی ساخته شده از آن ـ غالبن بدون مطالعه خود اثر ـــ منجر به کاهش دادن آن به این موضوع شده است که در نقد اثر، صاحب آن نباید حرفی بزند چراکه "مرگ مؤلف" برقرار است.

وقتی مبحثی ادبی و تئوری به صورت گزاره‌ای، کلیشه می‌شود، در واقع می‌میرد چراکه برابر است با خالی شدن از معنا و محتوا.

"شعر در زبان اتفاق می‌افتد" اصطلاح دیگری است که ترس از کلیشه شدن آن وجود دارد. هم جریان ساده‌نویسی – اگر بتوان نام جریان بر آن نهاد ـــ از آن برای توجیه عملکرد خود استفاده می‌کند و هم جریان شعر آوانگارد، داعیه‌ی آن را دارد.

به راستی نمی‌توان از اصطلاحی استفاده کرد مگر رویکرد و مؤلفه‌هایی برای آن در نظر گرفت.

"شعر در زبان اتفاق می‌افتد" رویکردی نومدرن است که مسبب استفاده از مؤلفه‌هایی نظیر آن‌چه در زیر می‌آید، شده است:

ـ تصویر زبانی

ـ بازی زبانی

ـ اجتناب از استفاده‌ی صفت و موصوف

ـ فرم زبانی

ـ و...

در کالج شعر، توسط علی عبدالرضایی و دوستان دیگر به شرح و توضیح این مؤلفه‌ها پرداخته شده است، من هم برای گسترش و فهم بیشتر این اصطلاح "نگاهی به استعاره" را انتخاب کرده‌ام.

استعاره در نگاه کلاسیک:

نگاه کلاسیک در ادبیات پارسی به "استعاره"، وام‌دار کتاب‌هایی در مورد فنون بلاغت، بیان و بدیع از دوران گذشته است:

– ترجمان البلاغه، اثر محمد بن عمر رادویانی، نیمه‌ی دوم قرن پنجم؛

– حدائق السحر فی دقائق الشعر، اثر رشیدالدین وطواط، نیمه‌ی دوم قرن ششم

– المعجم فی معایر اشعار العجم، اثر شمس قیس رازی، نیمه‌ی اول قرن هفتم

– و کتاب‌هایی در معاصر که بازنویسی این کتاب‌ها به زبان امروزی است.

در نگاه کلاسیک، استعاره، تشبیهی است که ادات تشبیه و وجه شبه و مشبه در آن حذف شده است. نمونه:

"علی در شجاعت مثل شیر است."

علی (مشبه)، شجاعت (وجه شبه)، شیر (مشبه به)
"علی شیر است."
در این جمله که وجه شبه و ادات تشبیه در آن حذف شده است، "شیر" استعاره‌ای از شجاعت در مورد علی است.
در نگاه کلاسیک، "استعاره" زینت کلام است، نوعی صناعت، جامه‌ای که بر اندام سخن می‌پوشانیم. بدین معنی کلام استعاری را می‌توان، با حفظ معنی به کلامی بدون استعاره تبدیل کرد.
دو نکته در این نگاه وجود دارد:
ـ استعاره تشبیهی خلاصه شده است.
– جمله‌ی استعاری به جز معنای صریح معنای تلویحی دیگری هم دارد.
یک سوال:
اگر ما فقط جمله‌ی "علی شیر است" را داشته باشیم، چگونه می‌توان از آن به شجاعت علی رسید؟ جملات زیر را می‌توان از آن برداشت کرد:
ـ علی قوی مثل شیر است.
ـ علی تنها مثل شیر است.
ـ علی تنبل مثل شیر است.
ـ علی مغرور مثل شیر است.
و بی‌شمار جمله‌ی دیگر.
استعاره‌ای که بر پایه‌ی تشبیه و نگاه قدمایی به آن استوار است دچار چنین مساله‌ای‌ست.
این نوع نگاه به استعاره در ادبیات متداول است و کتاب‌های درسی ــــ آموزشی، محافل ادبی، کارگاه‌های شعر و آموزش‌های ادبی را در برگرفته است.
نکته‌ی دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد اشتباه محضی است که سعی در معنی کردن شعر و استعاره دارد. در کتاب ادبیات و رشته‌های ادبیات از دانش‌آموز و دانشجو چنین چیزی خواسته می‌شود و به عنوانِ موردی امتحانی به کار می‌رود.

استعاره در ادبیات نومدرن:

در زبان‌شناسی ساخت‌گرا کلام بر اساس اصول "انتخاب" و "ترکیب" بر روی دو محور "همنشینی" و "تداعی (جانشینی)" قرار می‌گیرند.
از این محورها امروز به "هم‌نشینی و جانشینی" یاد می‌شود اما چیزی که در ذهن دوسوسور بوده و کلمه‌ای که از آن استفاده می‌کند "associative" (متداعی) است نه جانشینی (paradigmatic) و جانشینی جزئی از آن محسوب می‌شود.
نمونه برای همنشینی و جانشینی:
حروف "ک"، "الف" و "ر" براساس اصل ترکیب بر روی محور همنشینی واژه‌ی "کار" را به وجود می‌آورند.
در همین نمونه اگر براساس اصل انتخاب حرف "ب" را روی محور جانشینی به جای حرف "ک" بگذاریم، واژه‌ی "بار" به وجود می‌آید.
نمونه‌ای برای تداعی:
واژه‌ی "دانشمند" با توجه به امکانات تداعی در ذهن ما و بر حسب تشابه از سویی با واژه‌هایی چون "دانا"، "دانستن" و جز آن در رابطه متداعی قرار می‌گیرد؛ از سویی دیگر با "محقق"، "متفکر" و جز آن؛ از سویی دیگر با "اندیشمند"، "ثروتمند" و جز آن، در رابطه‌ی متداعی است و این رابطه به واحد یا واحدهایی وابسته است که از واژه‌ی "دانشمند" انتخاب می‌شوند.
درواقع یک واژه می‌تواند تداعی کننده‌ی واژگان و مفاهیم بسیاری با خود باشد.
صنایع ادبی را می‌توان از طریق سیستم همنشینی و تداعی (جانشینی) تفسیر کرد.
در مورد استعاره که به نوعی بیشترین بسامد در زبان ادبی را دارد با استفاده از اصل انتخاب بر روی محور تداعی (جانشینی) قرار می‌گیرد.
در تعریفی ساده‌تر می‌توان "استعاره" را "این به جای آن" در نظر گرفت.
نمونه‌ای دیگر:
"خورشید چون گوی عسل به خون نشست."
یک تشبیه که براساس اصل ترکیب بر روی محور همنشینی ایجاد شده است و خواننده با درک تشابه و رابطه بین گوی

عسل و خورشید می‌تواند به غروب خورشید برسد، اما اگر خورشید را حذف کرده و گوی عسل را جانشین آن کنیم (تبدیل مشبه به به مشبه):

"آن گوی عسل به خون نشست."

به استعاره‌ی گوی عسل می‌رسیم که خواننده با توجه به امکانات تداعی در ذهن خود می‌تواند به تعابیر مختلفی از آن برسد:

ـ اشک معشوق

ـ خونین شدن چشمی به رنگ عسل

ـ و...

درواقع "استعاره" بیشترین فاصله را بین مدلول و مصداق ایجاد می‌کند.

درک استعاره:

(با نگاهی به نظریه علّی دیویدسون)

تبدیل گزاره‌ی استعاره‌ای به عبارتی غیر استعاری، تلاشی است بیهوده و بی نتیجه برای باز کردن این مساله نمونه‌ای دیگر می‌آوریم:

"علی، شیری بی یال و دم است."

"شیر بی‌یال‌ودم" استعاره‌ای از وضعیت علی است، می‌توان برایش معانی زیر را در نظر گرفت:

ـ علی شیری است که پشمش ریخته.

ـ علی زمانی شیر بوده و حالا پیر شده.

ـ علی قبلا صاحب منصب و کسوتی بوده اما حالا نه.

– علی انسان شجاعی است، به علت کهولت و ناتوانی کم‌توان و ترسو شده.

ـ و...

گاهی برای ترجمه‌ی استعاره در دام استعاره‌ای دیگر می‌افتیم و این سلسله مراتب همچنان می‌تواند ادامه داشته باشد.

"استعاره" که مرز مشترک میان فلسفه و شعر است، طبق نظر دیویدسون دو خاصیت دارد:

ـ القا کنندگی

ـ تأثیر

کلید مساله‌ی معنای "استعاره" در همین "تأثیر" است. این تأثیر برخاسته از همان کلمه‌هایی است که در استعاره به کار رفته است. کلمه‌ها در استعاره همان معنای تحت‌اللفظی را دارند و نه هیچ معنای دیگر و تأثیر استعاره از مسیر همین کلمه‌ها می‌گذرد.

استعاره همان تأثیری را بر ذهن انسان می‌گذارد که تابلوی نقاشی یا موسیقی. حالتی که این تأثیر ایجاد می‌کند حالتی است روانی، نفسانی، حالتی که حس‌کردنی است، برتر از معنی و توصیف.

"استعاره" خاصیت القاکنندگی دارد اما القاء از مقوله‌ی معنا نیست؛ مثل حالتی که یک نقاشی در ما ایجاد می‌کند، معنای آن معمایی است بدون شرح و بیان. حالتی که تابلوی نقاشی و استعاره القا می‌کند محتوای گزاره‌ای ندارد، در واقع القا کردن، معنی نیست.

نمونه‌ی شعری شماره یک:

جنگ قطار نبود که ریل بخواهد
یک‌راست از دل دهکده گذشت
پدر می‌گفت
جنگ رود است
راست می‌گفت
او را با خودش برد.
(احمد بهراد)

در سطر "جنگ رود است" از این شعر با استعاره‌ی "رود" مواجه هستیم. پرواضح است که این "رود" از مصداق خودش در دنیای بیرون فاصله گرفته است. تلاش برای پیدا کردن شباهت بین "رود" و "جنگ"، به‌طور نمونه؛ جریان داشتن، ویران‌کنندگی و...، تلاشی بیهوده است. بهتر است به خودمان اجازه دهیم که استعاره‌ی "رود" در سطر "جنگ رود است" در همان معنای تحت‌الفظی خود، تأثیر خودش را بر ما بگذارد. هر مخاطبی با توجه به القایی که این استعاره در ذهنش می‌گذارد تصویر و مفهومی برایش تداعی می‌شود.

"جنگ، رود است، همین."

نمونه‌ی شعری شماره‌ی دو:
در کشور من
نام هیچ زنی، دریا نیست
دریا هزاران سال پیش
روسری آبی‌اش را از سر برداشت
و تمام زن‌ها کوه شدند.
(حسین رضایی)

استعاره‌ی "دریا" در این شعر بدون هیچ تشبیه مستقیمی ارائه شده است، هیچ وجه‌شبه‌ای بین "دریا" و "زن" در سطر "نام هیچ زنی، دریا نیست" وجود ندارد، شاعر "دریا" را از مصداق بیرونی‌اش جدا کرده و در شعرش وجود و ماهیتی جدید بخشیده است. سطرِ "نام هیچ زنی، دریا نیست" معناپذیر نیست و زیبایی آن در آن تأثیر و تداعی هست که در برخورد اول با آن در ذهن ما شکل می‌گیرد.

نمونه‌ی شعری شماره‌ی سه:
نهنگی‌ست عجیب
سفید و چهار شانه
با هر بار بالا آمدن
داد می‌زند هی...
چه بیهوده‌ست
پنجره‌ی آدم‌هات

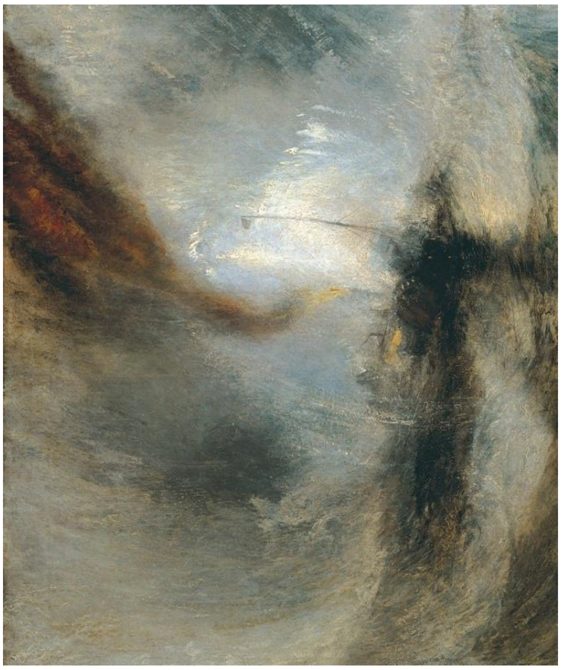
هر روز
استخوان ماهی‌ها
از گلوی مداد
تف می‌شود
به تراش هم/ سایه
و سفید می‌شود پاک/ کن

در شکم این نهنگ، من
و این نهنگ
در آبی شعرها تنهاست
یونس و پدر ژپتو
بهتر می‌فهمند
از شما انتظاری نیست این بار
برگردید به اتاق
منتظر شعرِ دیگری از من باشید
با کمال احترام
(ایوب مردانی)

هر شعر یک استعاره است. کل این شعر را می‌توان یک استعاره دانست. "نهنگ" استعاره‌ای از "شعر" است که شاعر به آن می‌پردازد. هرچند نشانه‌های "یونس" و "پدر ژپتو" رابطه‌ای ترامتنی با داستان‌هایی خارج از این متن دارند اما استعاره‌ی "نهنگ" از مصداق بیرونی خود (جانداری در آب) فاصله گرفته و در سیرت شعر بر روی صفحه‌ی کاغذ از نو خلق شده است.
زیبایی و درک این شعر و استعاره‌ی "نهنگ" در آن، به تأثیری که بر مخاطب می‌گذارد وابسته است. "نهنگ" یک استعاره است، القا کننده‌ی حسی در ما و تداعی‌کننده مفهومی.

معناشناسی در شعر

سمیه ابراهیمی



کلمه، واحد معنایی:
هر واژه به تنهایی، حاوی معنی یا معانی خاص و شناخته شده‌ای است که گاهی با گذشت زمان تغییر می‌کند و براساس همین معانی، جایگاه کلمات با همنشینی در کنار یکدیگر در جمله‌ها مشخص و ساختار معنایی جدیدی ایجاد می‌شود.
با چیدمان صحیح واحدهای معنایی (جمله‌ها) در نوشتار به ساختار اصلی متن دست پیدا می‌کنیم که در دو قالب فرم استراکچر (ساختار و فرم ظاهری هر متن است که با تفسیر اثر به دست می‌آید) و سمنتیک استراکچر (ساختار معنایی اثر است که با تاویل و بررسی نشانه‌های موجود در آن به دست می‌آید) قرار می‌گیرد.
این نکته شایان ذکر است که هیچ متنی بی معنا نیست. گاهی مخاطب به دلیل اطلاعات کم از برقراری ارتباط بین نشانه‌ها و رسیدن به موتیف مقید اثر عاجز مانده و کم‌کاری ذهن خود را به پای بی معنایی متن گذاشته و این‌گونه خود را توجیه می‌کند.
اصولن معنا با نشانه در ارتباط تنگاتنگی است و نشانه‌ها فقط کلمات نیستند؛ در تابلوهای نقاشی، خطوط و رنگ‌ها جایگزین کلمات شده در حالی که در هر تابلو هیچ واژه‌ای کاربرد ندارد و حاوی معنا و مفهوم خاصی است.
از جانشینی و همنشینی نشانه‌ها تا معناشناسی:
با توجه به اشعار و متون ادبی، دریافت معنایی که هر کلمه در جملات و سطرها با قرارگرفتن کنار کلمات (نشانه‌ها) دیگر پیدا می‌کند، می‌تواند کاملن متفاوت از معنای واقعی آن باشد.
برای دریافت معنای حقیقی از یک اثر ناگزیریم که با توجه به مباحث تئوریک نشانه‌شناسی، جانشینی و همنشینی، بازی‌های زبانی و چندواژگانی بودن کلمات به درون یک متن ادبی نفوذ کنیم.
کلمات می‌توانند به صورت استعاری به عنوان نشانه‌ای برای رسیدن به ساختار معنایی جدید، جایگزین کلماتی دیگر و در ارتباط با سطرها قرار بگیرند.
برخی نویسنده‌ها از سیستم جانشینی در قالب طنز استفاده می‌کنند و اتفاقن طنزی که پوششِ ظاهری اثر را به خود اختصاص می‌دهد مخاطب را به تأویل‌گرایی بیشتری وادار می‌کند.
به عنوان مثال: "اول مهر است و گوسفندان گرسنه‌تر از همیشه به چرا می‌روند."
یک مخاطب معمولی فقط به ظاهر این جملات توجه کرده و تنها برداشتی که از آن دارد، این است که:
"در روز اول مهر، گوسفندان گرسنه‌تر از روزهای قبل به چرا می‌روند."
ولی مخاطبی خلاق است که نشانه‌های موجود در جمله‌ی فوق را استخراج کرده و با چیدمان صحیح به درکی عمیق از آن برسد.
بارزترین نشانه در این متن کوتاه، "اول مهر" است؛ اگر اول مهر را به رفتن ربط بدهیم، می توان چنین معنا و

برداشـتی از این جمله داشـت: "اول مهر اسـت و دانش آموزان مشتاق‌تر از همیشه به مدرسه می‌روند."
پس نشـانه‌های "گوسـفندان، گرسـنگی، چرا" اسـتعاره از "دانش آموزان، اشتیاق، مدرسه" هستند که با دقت و نگاهی خلاقانه به درک آن رسیده‌ایم.

از بازی زبانی و چند واژگانی تا معناشناسی:
فرم اسـتراکچر، شـامل بررسـی شـعر از نظر فرم ظاهری، بازی‌های زبانی به کار رفته در سـطرها و حتا چندواژگانی بودن بعضی از کلمات می‌شود.
یکی از مثال‌های ساده‌ای که برای چندواژگانی بودنِ کلمات می‌توان ذکر کرد؛ فعلِ "زدن" اسـت. زدن، معانیِ "ضـربه زدن، در زدن، کتک زدن" را شـامل می‌شود که به واسطه‌ی همنشـینی با اجزای دیگر جمله‌ها و سـطرها یکی از معانی ذکر شده را به خود اختصاص می‌دهد.
همـان‌طوری کـه اشــاره شـد در مبحـث هرمونوتیک (معناشـناسـی) هم‌زمان به درون‌مایه (سمنتیک استراکچر) و فرم و بازی‌های زبانی به کار رفته در آن توجه می‌کنیم.
بازی‌های زبانی گاهی باعث تولید نوواژه می‌شـود که این نوواژه‌ها به دلیل بار معنای متعددی که به خود اختصـاص می‌دهند به گسـتره‌ی طیف معنایی کل اثر کمک به‌سـزایی می‌کنند. گاهی بعضـی از کلمات را در جایگاهی متفاوت از جایگاه اصـلی خودشان به کار می‌بریم؛ مثلن بعضی فعل‌ها به صـورتی اسـتفاده می‌شـود که معنای اصـلی خود را زیر سوال می‌برد؛ به عنوان مثال: "هواپیما بر زمین ریخت."
در این جمله، فعل ریخت، معنای سـقوط کردن را می‌دهد (معنای ریختن نفی شـده اسـت) چراکه سـقوط اختیاری نیسـت؛ در صورتی معنای فرود آمدن را به خود اختصاص می‌داد که در جمله نشـانه‌ای مبنی بر اختیار خلبان به چشم بخورد. به کار بسـتن این تکنیک نیازمند خلاقیت زیاد و همین‌طور هوش‌گردانی در متن اسـت. در ادامه با ذکر مثال شعری نکات ذکر شده را واضح‌تر بیان می‌کنم:

خواب ندارم
بی داری‌ام
زنی‌ست دربست
که دختر نیست
حتا سیاه‌تر از پستان رگ کرده‌ام
سپید نشد کلاغ این تختخواب
این بستر این صفحه‌ی سپید
که دیگر پا نمی‌دهد
به شعری که فردا آمد و دیروز
رفتم از امروزش
که تنهایی‌ام را زیر لگد بگیرم
مشت و مال بدهد دخترکی چینی
توی حمامکی ترکی
و بعد بخواند محلی و بعد
بخواهد از دختران ایل در غربت
که شیرزن نیستند
غمگینند
چقدر رگ آورده پستان غم کرده‌ام
توی قسطنطنیه لخت
سر رفته‌ام از شیر
خواب ندارم
بی داری‌ام
دست فرو برده تا بیخ
توی تونلی
که مرد ندارد

(شیما قاسمی)

شـعر فوق که آمیزه‌ای از تخیل و واقعیت است با همنشینی مناسـب تصاویرِ بکر از صفحه بیرون زده و یک جهان چند بُعدی را به نمایش بگذارد. اسـتفاده از تکنیکِ جانشـینی و استعاره‌های مناسب، مخاطب را به تأمل وادار می‌کند که در نهایت به لذتِ خوانش ختم می‌شود. برای بررسی فرم اثر و پی بردن به تکنیک‌های به کار رفته در آن، به عنوان یک

ساختارگرای جزئی‌نگر و سمیولوژیک و در نهایت دریافت معنا از دل اثر در اپیزودهای آن نفوذ می‌کنیم:

۱.

خواب ندارم
بی داری‌ام
زنی‌ست دربست
که دختر نیست
حتا سیاه‌تر از پستان رگ کرده‌ام

این شعر با اعلامِ بی‌خوابی در همان سطر اول، مخاطب را از مضمون خویش آگاه می‌کند. اگر به اپیزود پایانی توجه کنیم متوجه می‌شویم که مولف برای تأکید بر موتیف مقیدِ شعر (آگاهی زنان و آزادی‌خواهیِ آنان) از سطرِ "خواب ندارم" دو بار استفاده کرده، ولی اگر سطر اول از این اپیزود حذف شود، تأکیدِ اپیزود پایانی، نمودِ بیشتری خواهد داشت. به کار بردن تکنیکِ آشنایی‌زدایی در جداسازیِ کلمه‌ی "بیداری" به چندواژگانی شدنِ این کلمه کمک به‌سزایی کرده است، چراکه چند معنایِ آگاهی، بیداری، بدونِ دار بودن به تأویلِ تا بی نهایت ادامه داشتن را در ذهن تداعی می‌کند.

دربست بودن، نشانه‌ای‌ست که مدلول‌های "تمام و کمال بودن، دربند بودن" را با توجه به استفاده از نشانه‌ی "زن" تداعی می‌کند؛ زنی که به دلیلِ ارتباط با پسران، بکارتِ خود را از دست داده تا به این صورت، اعتراض خود را از فشارهای وارد شده بر دختران نشان دهد. در ادامه شاهدِ همنشینیِ کلمه‌ی "سیاه" و"پستان" هستیم که اشاره به روسیاهیِ دخترانی که به واسطه‌ی سکس و بارداری، زبانزدِ دیگران می‌شوند و سیاهیِ نوکِ پستان دارند.

۲.

سپید نشد کلاغ این تختخواب
این بستر این صفحه‌ی سپید
که دیگر پا نمی‌دهد
به شعری که فردا آمد و دیروز
رفتم از امروزش
که تنهایی‌ام را زیر لگد بگیرم

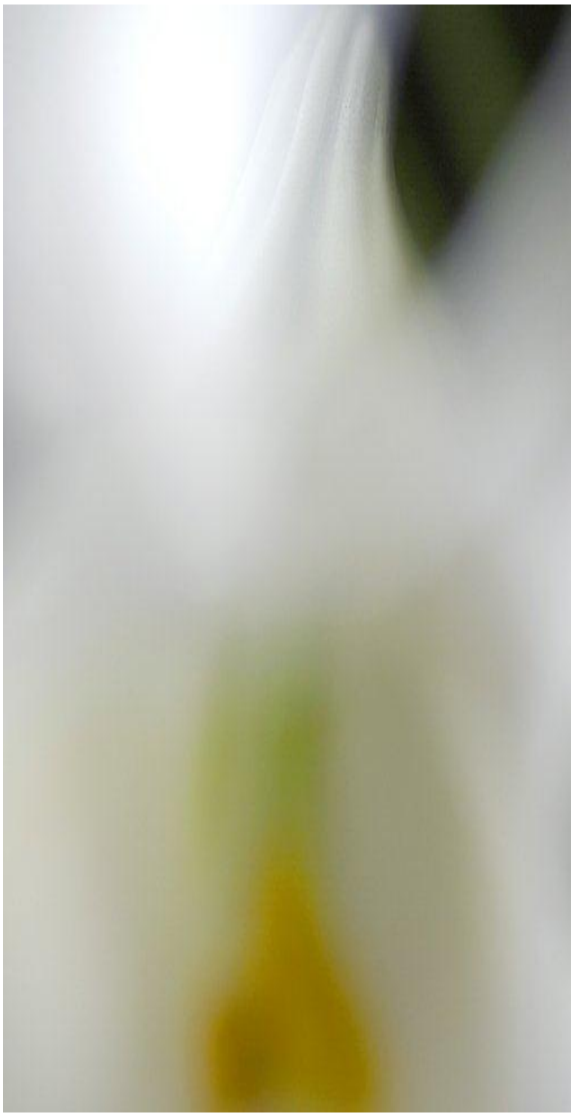
در سطر اول، نشانه‌ی "کلاغ" برای ایجادِ ارتباط بینِ نشانه‌های "سیاه و سپید" و برجسته کردنِ روسیاهیِ دختران به کار رفته که به دلیل رها شدنِ این کلمه تا پایانِ شعر، نتوانسته جایگاهِ خوبی برای خود پیدا کند؛ توصیه می‌شود با جایگزین کردنِ کلمه‌ی دیگری و یا حتا با حذفِ آن، این استعاره (روسیاهی) را با شعر هم‌سو کند. با تصمیم به حذفِ "کلاغ"، در ادامه "این" هم کارایی خود را از دست می‌دهد و بهتر است حذف شود. پا ندادنِ کاغذ به شعر استعاره‌ی بسیار زیبایی است که جانشینِ "عدم تمایل دختران به سکس به خاطر ترس از بدنامی" شده است. به کار بردنِ فعل گذشته‌یِ "آمد" به جای "می‌آید" در سطرِ "به شعری که فردا آمد و دیروز / رفتم از امروزش" آشنایی‌زدایی خوبی‌ست، ولی بهتر است همین تکنیک با فعل "رفتم" نیز انجام شود. البته در همین حد هم قابل قبول است چراکه پیچیدگیِ زمانی و آشفتگی حاصل از اپیزود اول را بازتاب می‌کند.

۳.

مشت و مال بدهد دخترکی چینی
توی حمامکی ترکی
و بعد بخواند محلی و بعد
بخواهد از دختران ایل در غربت
که شیرزن نیستند
غمگینند

اپیزود سوم، بیشتر جنبه‌ی روایتی دارد. "چینی، ترکی، آواز محلی، دختران ایل" نشانه‌های مرتبطی هستند که بارِ مدلولِ شیرزن بودنِ زنان را به دوش می‌کشند. البته با نفیِ شیرزن بودنِ این دختران ایران، اسارت و نبودِ آزادی در فرهنگ ایرانی گوشزد می‌شود، البته با خارج کردن این قسمت از حالت روایی می‌توان به زیباییِ اثر کمک کرد. سطر آخر به

عنوانِ وسیله‌ای برای ارتباط بین اپیزود سوم و چهارم به کار رفته است ولی به دلیلِ تکرارِ این غم در سطر اولِ اپیزود چهارم، حشو است و توصیه به تغییر یا حذف آن می‌شود.



۴.

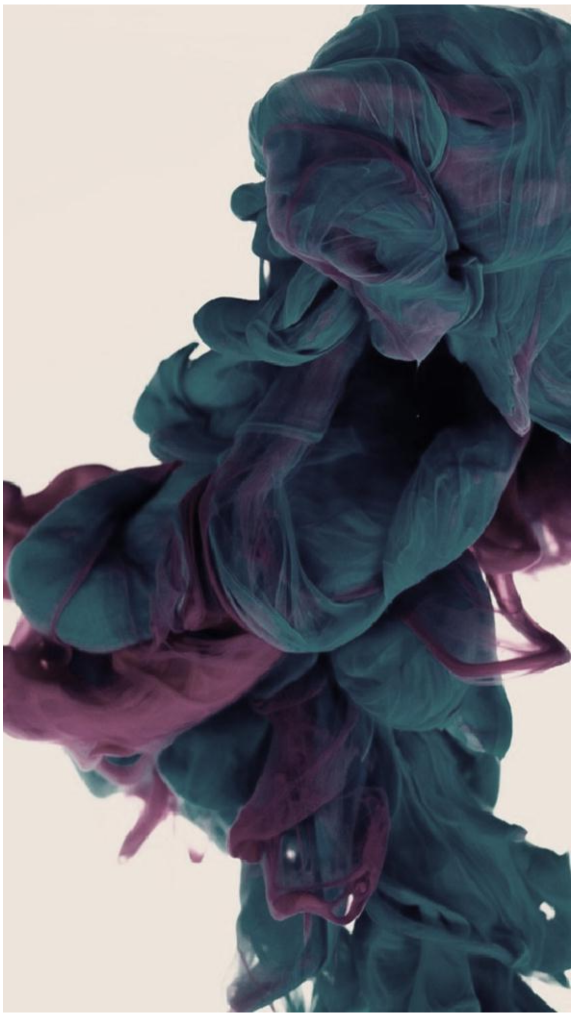
چقدر رگ آورده پستان غم کرده‌ام
توی قسطنطنیه لخت
سر رفته‌ام از شیر
خواب ندارم
بی داری‌ام
دست فرو برده تا بیخ
توی تونلی
که مرد ندارد

رگ کردن پستان در قسطنطنیه، مدلولِ آزادی‌خواهیِ زنان را در دلِ خود پنهان کرده و لخت، می‌تواند دلالت بر رسیدن آزادیِ زنان در ورای مرزهای ایران داشته باشد. با توجه به نکاتی که در اپیزود اول ذکر شد، پایان‌بندیِ این اپیزود به عنوان تاکید بر موتیف مقید، نقش خوبی در شعر ایفا می‌کند. نبودنِ مرد در این چینش، دلالت بر تنهاییِ زنان حینِ بودن در کنار مردان دارد و در این اپیزود، "بی داری که استعاره از آزادی‌خواهی زنان است برتریِ زنان را از مردانِ بی غیرت (نَه همه‌ی مردان) به وضوح نشان می‌دهد. شعرِ فوق، با ارتباط عمودی خوبیِ که بین اجزاء خود تا پایان ایجاد کرده، تخیل زیبایی را به دنبال دارد که نشان از خلاقیتِ مولف است و البته مخاطب خلاق به درکِ درون‌مایه‌ی اثر خواهد رسید.

گزاره های یدکی
۷

تداعی معانی

عارف حسینی



در زیر مدخل "تداعی معانی" در لغت‌نامه‌ی دهخدا با تعریف زیر روبرو می‌شویم:

تداعی معانی یکی از اعمال نفس، که به وسیله‌ی آن، تصور یک معنی، معنی دیگر را به خاطر آورد.

در ادامه، تداعی معانی را بر سه اصل استوار می‌داند:

ـــ مجاورت؛ هرگاه دو امر با هم یا پی هم در ذهن نقش ببندد، بعدها تداعی یکی از آن‌ها در ذهن سبب تداعی دیگری می‌شود. مانند مجاورت زمانی انوشیروان و بزرگمهر، فردوسی و محمود غزنوی که از به خاطر آوردن یکی از این دو نام، دیگری نیز به یاد می‌آید.

ـــ مشابهت؛ اموری که ذهن میان آن‌ها تشابهی ایجاد کند، نسبت به هم متداعی می‌شوند؛ یعنی حضور یکی از آن‌ها در ذهن، دیگری را هم تداعی می‌کند، چنان‌که عکس، صاحب عکس را، و پسر، پدر را، و بهار، جوانی را و خزان، پیری را... به یاد می‌آورند.

ـــ تضاد؛ امور متضاد، یکدیگر را در ذهن تداعی می‌کنند، چنان‌که سفیدی، سیاهی را و پیری، جوانی را به خاطر می‌آورد.

در ادامه با نگاهی ساده‌تر و کاربردی‌تر به "تداعی معانی" در ادبیات و شعر می‌پردازم:

شعر اعتلای زبان است. درک معنا در شعر با سایر متن‌ها متفاوت است. مخاطب شعر علاوه بر خوانش سطرها، بین سطرها را نیز می‌خواند؛ آن‌چه شاعر قصد بیانش را داشته اما از نوشتنش خودداری کرده است.

واژگان در شعر از سیستم تداعی در زبان پیروی می‌کنند. هر واژه در ذهن مخاطب تداعی‌گر واژگان، مفاهیم و معانی بسیاری است.

تداعی معنا بیشتر از انتقال معنا در زبان ادبی و شعر، دارای کارکرد است. زبانِ هنر و شعر، زبانی غیر مستقیم است. شاعر در فرآیند تولید شعر در مقام خالق شیء هنری در صدد انتقال و تولید حس است نه انتقال و تولید معنا. از طرفی شاعر برای تأثیرگذاری بر مخاطب و سهیم کردن او در اثر، با استفاده از تکنیک‌های هنری سعی بر ایجاد فضایی دارد که تداعی کننده‌ی معنا باشد نه انتقال دهنده‌ی معنا.

شاعری که زبان را صِرف وسیله‌ای برای انتقال معنا می‌داند، زبان و شعر را به پایین‌ترین سطحش کاهش داده است. جنبه‌ی استعاری زبان بیشترین نمودش را در شعر پیدا می‌کند، چنان‌چه فلسفه هم، همواره برای بیان مفاهیم خود، دست به دامان شعر برده است. استعاره به تعبیر ساده‌تر، "این به جای آن" است. هر شعری به نوعی استعاره‌ای جدید است که در زبان اتفاق می‌افتد. بدون شک استعاره از

طرفی معناگریز و از طرفی تداعی‌گر معانی بسیار است که زیبایی استعاره و شعر هم در این است.
نمونه:
بهار: فصلی از سال که اولین روز آن، آغاز سال است.
واژه‌ی بهار سوای مصداقش در جهان بیرون می‌تواند تداعی‌گر تولد، هستی دوباره، چرخه‌ی حیات ــــ مرگ و نظیر آن باشد. از نظر آوایی هم تداعی‌گر واژگانی همچون قرار، نگار، فرار و نظیر آن. بهار تداعی‌گر سرسبزی، طراوت، باران، شکوفه و... نیز هست.
شعر در هر واژه‌ای به یک معنا و مصداق از آن بسنده نمی‌کند، چندتأویل بودن یک شعر در گرو تداعی‌هایی‌ست که آن شعر در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند.
شعر تداعی‌گر معناهاست نه انتقال‌دهنده‌ی معنا.

نمونه‌های شعری:

به دریا که نگاه می‌کنی محبوبم
دریا نیز به زیبایی تو نگاه می‌کند
نزدیکش نشو
می‌ترسم
به لحظه‌ای دستانش را باز کند
و تو را با خود ببرد.

الیاس علوی

در این شعر "به لحظه‌ای دستانش را باز کند/ /و تو را با خود ببرد" با تشابهی که ایجاد می‌شود، غرق شدن را نیز تداعی می‌کند.

نمونه‌ای دیگر:

"گوش کن/ /اعتقاد به کشتن هر پنج دقیقه تبلیغ می‌شود" ــــ قسمتی از شعر "و شعر می‌توانست زخمی باشد، که هیچ‌گاه سر، باز نکند" از مارال طاهری

"کشتنی که هر پنج دقیقه تبلیغ می‌شود" تبلیغ کردن از طریق مشابهت، خبرهای تلویزیون و نیز تبلیغات در تلویزیون را تداعی می‌کند. از طرفی فتوای مفتی‌های دین را که هرازگاهی بر ضد زن و یا انسانیت حکم به کشتن می‌دهند [کشتار را تبلیغ می‌کنند].

نمونه‌ای دیگر:

"دیگر در من گلی نخواهد رویید
بعدِ تو
به یک تپه‌ی خاکی شبیه‌م
که هرچه در تمرین تیراندازی تیر می‌خورد
دردش نمی‌آید."

حسین رضایی

"تپه‌ی خاکی که هرچه در تمرین تیراندازی تیر می‌خورد، دردش نمی‌آید" از طریق مشابهت پدری را که سالیان بسیار برای خانواده‌اش زحمت می‌کشد و شکایتی ندارد را تداعی می‌کند و نیز کشوری که تاریخش عرصه دشمنی‌ها و درگیری‌های بسیاری است اما هنوز پابرجاست.

نمونه‌ای دیگر:

آدم‌های معمولی
با کارهایی که به ایشان می‌آید
زندگی را ساده گرفته‌اند
می‌خوابند
کار می‌کنند
تا آدم‌های غیرمعمولی
به خط بدنه‌ی اتومبیلی که می‌خرند
حساس شوند
پشت خط بایستند
و احساس خوشبختی کنند

آدم‌های معمولی
از روی خط‌های سفید
عبور می‌کنند.

رعنا حیدری

"تا آدم های غیرمعمولی
به خط بدنه‌ی اتومبیلی که می‌خرند
حساس شوند" حساس بودن به خط بدنه‌ی اتومبیل، از طریق شباهت، آدم‌های مرفهی که همیشه خط اتوی لباس‌شان به هم نمی‌خورد را هم تداعی می‌کند.

نمونه‌ای دیگر:

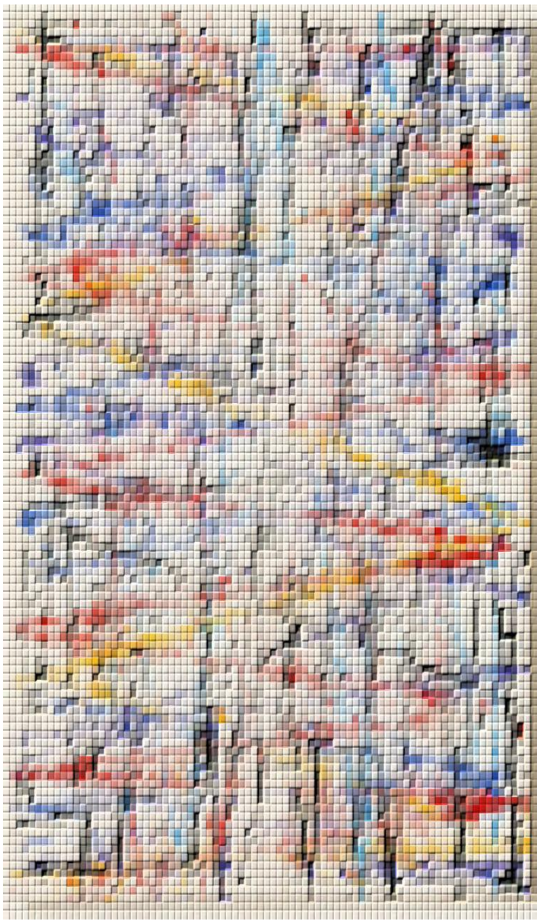
زمین تفتیده

چیزی نمی‌خواهم
از این زمین تفتیده خاکستری
که آفتاب را
به حقارت حفره‌هایش می‌برد
و عطش لب‌های پر تَرَکش
بوسه‌های باران را به لجن می‌کشد.
نمی‌خواهم کشاورزی باشم
که قلبش را در دل خاک می‌کارد
و خرمن یأس می‌چیند.
می‌دانم
در سرنوشت من، دریایی است
که هر بار به سمت من می‌وزد،
دامانم را غرق مروارید می‌کند.

فرشته حسینی

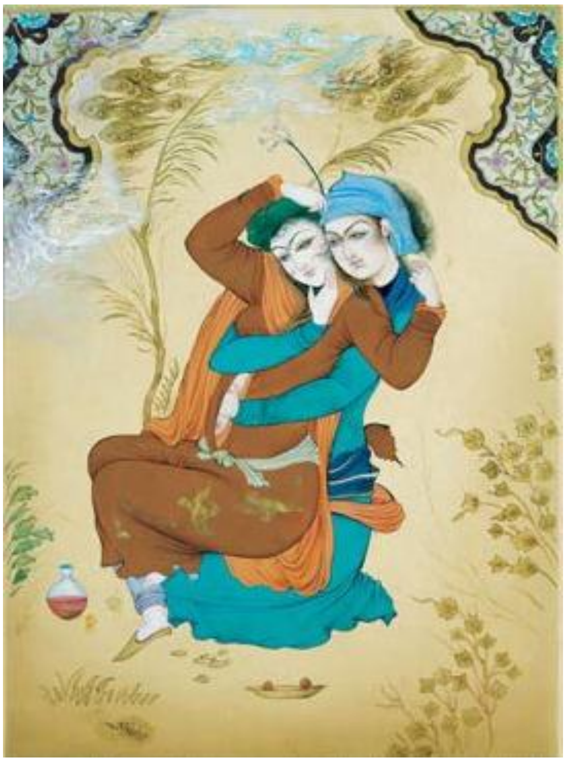
"نمی‌خواهم کشاورزی باشم
که قلبش را در دل خاک می‌کارد
و خرمن یأس می‌چیند"

با موارد زیر مشابهت دارد که در ذهن تداعی می‌شود:
– معلمی که با عشق و علاقه، به دانش‌آموزان آموزش می‌دهد اما زحمات و فداکاری او نادیده گرفته می‌شود.
ـ انقلابی که فرزندان خود را می‌بلعد.
– مادری که فرزندش را به دنیا آورده اما او ناخلف از کار در می‌آید.



ادبیات تغزلی

بلور اشرف



ادبیات به چهار نوع کلی تقسیم شده است. این چهار گونه‌ی ادبی عبارتند از: حماسی، غنایی، نمایشی و تعلیمی. بسته به نوع فرهنگ هر جامعه هر یک از این گونه‌ها با درون‌مایه‌های اصلیِ آن جامعه رنگ‌آمیزی می‌شوند. به عبارت دیگر بسته به فرهنگ هر جامعه هر یک از این گونه‌ها ممکن است رنگ و بویی عاشقانه، اجتماعی و یا عارفانه داشته باشد. وجه غالب ادبیات ایران، از لالایی‌ها و قصه‌های مادران گرفته تا حماسه و آثار عرفانی و حتا داستان‌های مدرن معاصر، عاشقانه و تغزلی است.

تغزل روایت عاشقانه و در عین حال کاملن معناگرا و به دور از واقع‌گرایی‌های زمینی است. گرچه این نوع از عاشقانه‌ها همگی خاستگاهی زمینی دارند اما راوی سعی می‌کند از آن روایتی مقدس یا نیمه آسمانی ارائه دهد. ادبیات غنایی ایران که بخش بزرگی از ادبیات فارسی را شکل داده متأثر از روایت‌های عاشقانه و تغزلی است. حضور تغزل در ادبیات فارسی، حتا در سایر انواع از جمله حماسی و تعلیمی نیز کاملن مشهود است. شاید به دلیل همین حضور پر رنگ تغزل در ادبیات فارسی است که معمولن ادبیات ما را ادبیاتی تغزلی می‌دانند.

در شعر و نثر کلاسیک، تغزل، وحدت موضوع دارد و در آن توصیف عاشقانه بسیار است و پیوسته و مرتبط بیان می‌شود و همچنین در آن موتیف و شخصیت اصلی حول عشق می‌گردد.

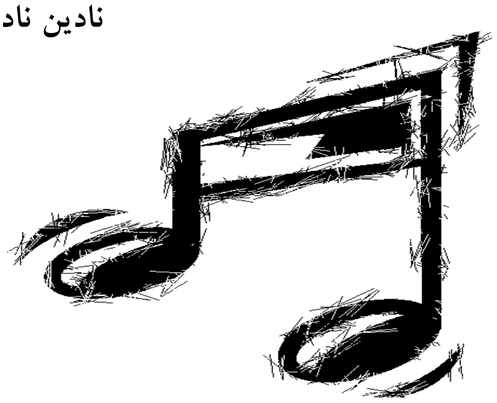
از نمونه‌های تغزل در شعر سپید می‌توان به این شعر از علی عبدالرضایی اشاره کرد:

روا نبود دو دستی
از تمامِ خانه‌های تهران سواری بگیریم و اتاق دو تختی نه!
دو سه روزی همه مغازه‌ها را دوره کنیم دو انگشتی
از چشم‌های تو آب بگیریم و انگشتری نه!
روا نبود این‌همه عاشق ولم کنی
بغلم کنی
تا بوی تو بگیرم
و در باغ پرتی بمیرم

زن تمام و عشق تمام تو بودی
نمی‌دانستم
خویش خودم حتا خدام تو بودی نمی‌دانستم!
من کژدم! من غول قرن بیستم تو آدم بودی
نمی‌دانستم!
قطره اشکی شدم و از چشم‌های تو افتادم
و گریه نکردم
جفت هم بودیم و از آغوش هم افتادیم
و من گریه نکردم
مرا ببخش
من به تو خیلی بد کردم!
لیلی!

آواشناسی

نادین نادری



از برخورد دو یا چند جسم با یکدیگر و جابجایی مولکول‌های هوا در نتیجه این برخورد، "صوت" ایجاد می‌شود. آن دسته از صداها که توسط اندام‌های گفتاری بشر تولید می‌شوند، صداهای زبانی یا " آوا " نام دارند.
آواشناسی مطالعه صداهای گفتار و تولید، ذات فیزیکی و درک صداها است. بنابراین، آواشناسی شامل سه بخش می‌شود:
۱. آواشناسی تولیدی
۲. آواشناسی آکوستیک (فیزیکی)
۳. آواشناسی شنیداری
آواشناسی شنیداری، به درک آواهای گفتاری از طریق گوش مربوط می‌شود.
آواشناسی فیزیکی، با خصوصیت‌های مادی یا فیزیکی گفتار به عنوان امواج صوتی در هوا، سر و کار دارد. (از جمله فرکانس صداهای خاص در بین افراد مختلف)
آواشناسی تولیدی، به مطالعه نحوه ایجاد یا تولید آواهای گفتاری می‌پردازد.
آواشناسی با جنبه‌های فیزیکی و فیزیولوژیکی گفتار سر و کار دارد و حیطه‌ای گسترده است که با علوم دیگر نیز در ارتباط است، مثلن در بحث آواشناسی تولیدی، باید با ساختمان دستگاه گفتاری انسان آشنا باشیم که از این منظر، آواشناسی با زیست‌شناسی و پزشکی ارتباط می‌یابد. در آواشناسی آکوستیک که بررسی امواج صوتی است، با فیزیک و ریاضی مرتبط می‌شویم و در آواشناسی شنیداری در حیطه زیست‌شناسی، پزشکی، روان‌شناسی، عصب‌شناسی و... وارد می‌شویم .بنابراین، آواشناسی علمی است که ارتباط تنگاتنگ با علوم دیگر برقرار می‌کند، اما به جنبه تولیدی آواشناسی به این دلیل بیشتر پرداخته شده است که ملموس‌تر است. ولی در این میان آواشناسی آکوستیک از شاخه‌هایی است که تا حدودی ناشناخته مانده، اگرچه تحقیقات و بررسی‌های زیادی از طرف زبان‌شناسان و غیر زبان‌شناسان بر روی آن انجام شده است. شاید این امر بدین خاطر باشد که آواشناسی آکوستیک تا حدودی ناملموس است و قابل مشاهده نیست.
هنگامی که با واژه‌ی آواشناسی روبرو می‌شویم در ابتدا مراحل تولید اصوات در ذهن ما تداعی می‌شود و باور اکثر افراد بر این است که آواشناسی علمی است که چگونگی تولید اصوات را بررسی می‌کند. ولی آیا فقط با تولید اصوات رابطه زبانی بین سخنگو و مخاطب برقرار می‌شود؟ در پاسخ به این سوال باید گفت خیر. درواقع اگر ما سخن بگوییم بدون اینکه مخاطب ما چیزی بفهمد ارتباط زبانی برقرار نشده است. بنابراین اگرچه اولین مرحله در برقراری ارتباط تولید صوت توسط سخنگوست اما برای برقراری ارتباط زبانی کافی نیست. قبل از اینکه سخنگو شروع به صحبت کند تصمیم می‌گیرد که چه بگوید و این مغز است که پیغام تولید صوت را بر اساس آن‌چه سخنگو در نظر دارد به اندام‌های تولید صوت می‌رساند. پس از رسیدن این پیام، اندام‌های صوتی شروع به تولید صوت برای رساندن منظور و مفهومی خاص می‌کنند. این اصوات امواج صوتی هستند که توسط هوا در فضا جابه‌جا می‌شوند و به گوش مخاطب یا مخاطبین می‌رسند، بنابراین بین سخنگو و مخاطب، اصوات به صورت امواج صوتی منتقل می‌شوند. این امواج به گوش مخاطب رسیده و پیغام‌های عصبی تولید می‌کند که به مغز می‌رود و در مغز تجزیه و تحلیل می‌شود و منظور سخنگو به مخاطب می‌رسد.

بافت در شعر

عدنان صیقلانی

در رابطه با روابط همنشینی و جانشینی زبان بحثی وجود دارد که آن را با این فرض آغاز می‌کنیم که آوا و اندیشه، توده‌های بی شکلی هستند که در میان آنها "صورت" به وجود می‌آید. این شکل‌گیری با استفاده از روابط جانشینی (غالبن بر اساس الگوهای صرفی) و عناصر همنشین (غالبن بر اساس الگوهای نحوی) انجام می‌گیرد.
شاعران و منقدان ایرانی، بارها تعاریف مختلفی از بافت ارائه داده‌اند. بی آن‌که بدانند اساسن بافت، یک جهان است و با جملات تعریف نمی‌شود. بافت، مجموعه شناخت شاعر است و با همه چیز در ارتباط است. وقتی با شعر خوش‌بافتی روبرو می‌شویم حس ادیت شعر را نداریم، یعنی نمی‌توانیم کلماتی را از آن حذف کنیم، سطرها را جابجا کنیم و در ساختار آن دست ببریم چون منظور شاعر ناقص می‌شود.
برخی گمان می‌کنند که شعر خوش‌بافت، تنها باید زبانی باشد و به عبارتی از کنار زبان عبور کند اما شعر خوش‌بافت، شعری است که زبانِ تراش خورده‌ای داشته باشد و اضافات در سطرهای آن بیداد نکند.
بهترین راه شناخت بافت، درک کردن حسیت آن است. عشق‌بازی با کلمات و شناخت درست آن‌ها است. درواقع اگر شعری بافتِ نابی داشته باشد یا به عبارتی شهودی باشد، نمی‌توان از آن تقلید کرد.
بافت، زمانی تشکیل می‌شود که شاعر خطر می‌کند و وارد مرزداری می‌شود که مرزی را بشکند.

پساساختارگرایی و نقد سوسور

سمیه ابراهیمی

زمینه پست‌مدرنیسم در پساساختارگرایی است. پساساختارگرایی مبانی ساختارگرایی را نفی می‌کند و معتقد است که معنا ثابت و تعیین شده نیست. دال‌ها، مدلول‌ها را تولید نمی‌کنند، بلکه دال‌های دیگری به وجود می‌آورند. پساساختارگرایی هر متن را دارای چند گفتمان می‌داند، لذا خواننده یا گوینده با گفتمان مربوط به هویت خود، موقعیت زمانی ـــ مکانی ـــ تاریخی خود سر و کار دارد. در این دیدگاه، گفتمان به دنبال تخریب هرگونه قطعیت است و تفکر مدرن، عقل سوژه‌محور، مواضع استعلایی را به نقد می‌کشد و بعدها به وسیله پساساختارگرایانی چون دریدا، لیوتار، بودریار، جیمسون و... گسترش یافت. این متفکران پسامدرن به سنت ساختاری سوسور و استروس، همچنین مطلق انگاشتن معرفت و تحلیل‌های فرهنگی در یک واقعیت واقعی، بدبین بودند و به عنوان تحلیل‌گران پساسوسوری شناخته شده‌اند. آن‌ها با رویکردی خاص به نشانه‌شناسی در تحلیل فرهنگ به جنبه‌های ایده‌الیستی یعنی صرف آگاهی بیشتر توجه دارند و خود جهان مادی را در نظر نمی‌گیرند. از میان آن‌ها می‌توان به بودریار اشاره کرد که درک از واقعیت را بر یک فرهنگ مبتنی بر تصاویر در نظر می‌گیرد و تنها به جهان نشانه‌ها توجه دارد. به طور کلی همه آن‌ها فراموش می‌کنند که خود فرهنگ مادی به عنوان نشانه، ابزاری برای معنا و رابطه آن با زندگی روزمره عمل می‌کند.

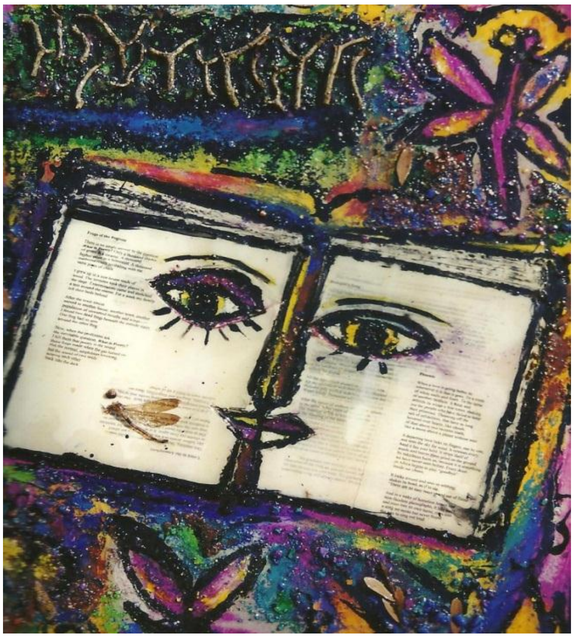
ساختارشکنی با جان بارت آغاز شد. از چهره‌های معروف مکتب ساختارشکنی، می‌توان از ژاک دریدا (۱۹۳۰) نام برد. او با نقد نظریه‌ی سوسور، رابطه‌ی یک به یک میان دال و مدلول را رد کرد و عنوان کرد که دال بر مدلولی ثابت دلالت نمی‌کند، بلکه هر دال در نزد افراد مختلف دارای مدلول‌های مختلف است. افراد گوناگون دارای تجربه‌ها، دانش و زندگی گوناگون هستند و همین باعث می‌شود که تعبیر و برداشت آن‌ها از واژه‌ها متفاوت باشد؛ مثلن واژه‌ی "آزادی" نمی‌تواند برای همه‌ی انسان‌ها دارای مصداق واحد و یکسانی باشد.

دریدا ساختارشکنی را به منزله‌ی شیوه‌ای برای آشکار ساختن تعبیرهای چندگانه از متون مطرح کرد که متن به طور طبیعی دارای ابهام و کژتابی است، به همین خاطر رسیدن به معنای نهایی و کامل آن امری غیرممکن است. او زبان یا متون را بازتاب و انعکاس طبیعی جهان نمی‌داند، بلکه متن را شکل‌دهنده و سازنده‌ی تعبیر ما از جهان می‌داند و معتقد است که متون این امکان را ایجاد می‌کنند که ما واقعیت را بفهمیم. به نظر دریدا، انسان به نقطه‌ی پایانی تعبیر یک متن نمی‌رسد. برای او هر متن نشانگر تنوع و تفاوت‌های معنایی است و چیزی ثابت نیست، به همین خاطر، تحلیل متن به صورت مسلم و قطعی غیرممکن است.

بسیاری، نظریه‌ی دریدا را افراطی می‌دانند، به طوری که "امبراتو اکو" می‌گوید که اگر جهان مطابق گفته‌های دریدا بچرخد و هر دالی بتواند هر معنایی داشته باشد، آن وقت ما می‌توانیم با یک بیت از اشعار سعدی یخچال خود را تعمیر کنیم.

تشبیه "Imagery "

مصطفا صمدی



تشبیه یکی از کاربردی‌ترین آرایه‌های ادبی است و حالتی را گویند که در آن دو یا چند پدیده توسط ویژگی یا ویژگی‌های مشترک به هم مانند می‌شوند. مثال: "قد یارم مانند سرو بلند است"

هر تشبیه چهار جزء دارد:

۱. مشبه: چیزی که ادعای تشبیه در آن می‌شود؛ یعنی کلمه‌ای که می‌خواهیم مورد تشبیه قرار دهیم. (قد یار)

۲. مشبّه‌به: کلمه‌ای است که "مشبه" را به آن تشبیه می‌کنیم و از نظر داشتن صفات از "مشبه" برتر است (سرو). وجه شبه از مشبه‌به اخذ می‌شود، نو بودن این عنصر به نوآوری در ساختمان تشبیه منجر می‌شود و برعکس تکراری و تقلیدی بودن آن تشبیه را عامیانه می‌سازد.

۳. ادات تشبیه: کلماتی که به وسیله آن‌ها به وجود تشبیه در جمله پی می‌بریم؛ از قبیل مثل، مانند، چو، شبیه، و... (مانند)

۴. وجه شبه: صفات و ویژگی‌های مشترک بین "مشبه" و "مشبه به" را می‌گویند. (بلندی)

"مشبه" و "مشبه‌به" ارکان ثابت یک تشبیه‌اند که بدون آن‌ها تشبیهی اتفاق نمی‌افتد، اما "ادات تشبیه" و "وجه شبه" می‌توانند حذف شوند؛ مثلن در مثال ذکر شده می‌توان وجه شبه را حذف کرد و این چنین نوشت "قدی مانند سرو" و یا حتا برای زیباتر کردن تشبیه "ادات تشببه" را هم حذف می‌کنیم و صرف مشبه و مشبه به را با کسره یا مضاف الیه به هم وصل می‌کنیم "قد سرو".

۵. تشبیه بلیغ: تشبیه بلیغ زیباترین و رساترین نوع تشبیه است که در آن از ذکر "وجه شبه" و "ادات تشبیه" خودداری می‌شود و "مشبه" و "مشبه‌به" با کسره به همدیگر اضافه می‌شوند که به این حالت "اضافه تشبیهی" نیز می‌گویند. معمولن، ابتدا مشبه و بعد مشبه‌به می‌آید: لب لعل (مشبه، مشبه‌به) / قد سرو (مشبه، مشبه‌به).

انواع تشبیه

تشبیه مفرد: تشبیهی که هر یک از "مشبه" یا "مشبه‌به" آن، یک چیز است و "وجه شبه" آن از همان یک چیز گرفته می‌شود. (شباهت آن‌ها فقط در یک چیز است) مثال: دانش در دل چراغ روشن است.

توضیح : در این مثال وجه شبه (روشنی از یک کلمه چراغ) استخراج شده است.

تشبیه مرکب: آن است که هر یک از "مشبه" یا "مشبه‌به" دو یا چند چیز هستند و وجه شبه نیز از دو یا چند چیز گرفته می‌شود. مثال: دیده‌ی اهل طمع به نعمت دنیا / پر نشود همچنانکه چاه به شبنم

توضیح: "مشبه" ترکیبی از دو چیز است (دیده‌ی اهل طمع و نعمت دنیا) و "مشبه‌به" نیز دو چیز است (چاه و شبنم) به این معنی: همان‌طور که چاه با شبنم پر نمی‌شود ، چشم حریصان نیز با نعمت دنیا سیر نمی‌شود.

تشخیص "personification"

مصطفا صمدی

تشخّص (شخصیت بخشی): هرگاه با نسبت دادن عمل، حالت و یا صفت انسانی به یک پدیده (غیرانسانی) به آن جلوه‌ای انسانی ببخشیم، آرایه‌ی تشخیص به وجود می‌آید.

مثال‌هایی در شعر علی عبدالرضایی:

ـ به یادت که می‌افتم پنجره‌ها را آغوش می‌کنم.
از طریق مفعول قرار دادن پنجره، برایش جسم تصور کرده است و تشخیص اتفاق افتاده است.
ـ آن‌که در جیب‌هایش همیشه پنج زاری گریه می‌کرد.
یعنی برای "پنج زاری" عمل انسانی گریه کردن را استفاده کرده است و تشخیص اتفاق افتاده است.

مثال‌های در شعر سهراب:

(گاه تنهایی صورتش را به پس پنجره می‌چسباند،
شوق می‌آمد
دست در گردن حس می‌انداخت
فکر بازی می‌کرد)

"تنهایی صورتش را به پس پنجره چسبانده می‌چسباند "،

یعنی برای تنهایی جان و جسم تصور شده که توانسته است صورتش را به پنجره بچسباند! پس تشخیص است.
"شوق می‌آمد" نیز تشخیص است، چون‌که شوق دست و پایی برای آمدن ندارد و آمدن مخصوص انسان و حیوان است.
شوق "دست در گردن حس می‌انداخت" یعنی برای شوق، دست نیز تصور شده است که این‌جا نیز تشخیص است.
"فکربازی می‌کرد" نیز تشخیص است، زیرا بازی کردن مخصوص انسان است و فکر، جسم و جانی برای بازی کردن ندارد.

قواعد همنشینی و جانشینی

جان صدرا

تا پیش از سوسور در زبان‌شناسی تقسیم‌بندی‌های سنتی شامل نحو، واج‌شناسی و واژه‌شناسی انجام می‌شد که سوسور با مطرح کردن قواعد همنشینی و جانشینی این‌گونه تقسیم‌بندی‌ها را بی اعتبار دانست. وی نشان داد که چگونه می‌توان با این دو شکل مناسبات نقش و معنای هر نشانه‌ی زبانی را تعیین کرد و به طبع آن ساختارهای زبانی را شناخت. قاعده‌ی همنشینی به منطق خطی دلالت زبانی اشاره دارد که در آن کلمات، تنها با در نظر گرفتن موقعیت‌شان در ساختار خطی جمله معنا می‌شوند. به عبارت دیگر این‌گونه می‌توان گفت که یک نشانه‌ی زبانی، دلالت‌های معنایی متفاوتی را شامل می‌شود. که دلالت معنایی خاص مورد نظر تنها از رهگذر در نظر گرفتن نشانه‌ی زبانی در چهارچوب منطق خطی دلالت معنایی یعنی ساختار کلی جمله که در آن قرار گرفته است ممکن خواهد بود. در قاعده‌ی جانشینی که ساختارگرایی قرن بیستم به طور چشم‌گیری خود را وام‌دار آن می‌داند پیدا کردن ساختار اهمیت دارد. در این قاعده واحدهای زبانی جانشین یکدیگر می‌شوند. این منطق، ما را قادر به ساختن جملات جدید می‌کند یک جمله که با توجه به منطق خطی دلالت زبانی یا همان قاعده‌ی همنشینی شکل گرفته با جمله‌ی دیگر از طریق منطق جانشینی زبان ارتباط دارد. در حقیقت بررسی هر پدیدار در مناسبتش با ساختاری کلی که در آن قرار دارد و خلق پدیدار جدید با توجه به همان ساختار، مهم‌ترین هدف جریان ساختارگرایی‌ست. برای نمونه می‌توان از لوی استراوس مردم شناس یاد کرد که با بررسی اسطوره‌های مختلف از آمریکای شمالی تا آمریکای لاتین و اسطوره‌های ملل دیگر به ساختاری کلی دست پیدا کرد و با استفاده از منطق جانشینی واحدهای زبانی، اذعان کرد می‌توان اسطوره‌های دیگری را هم بر این سیاق خلق کرد. اصولن تفاوت اساسی میان ساختارگرایی و مکتب‌هایی چون فرمالیسم روسی که ریشه‌ها و عقاید مشترکی با هم دارند نیز در همین‌جا نهفته است. در عین حال که هر دو مشغول بررسی ساختار متن ادبی هستند، هدف، متفاوت است. فرمالیسم‌ها به جست‌وجوی تکنیک‌های ادبی هستند؛ به طور مثال تکنیک آشنایی‌زدایی که شکلوفسکی منادی آن بود در حالی که در ساختارگرایی ادبی، هدف پیدا کردن ساختار یک متن ادبی برای تولید داستان‌ها یا پدیدارهای ادبی جدیدتر که بر سیاق همان ساختار معین شده است.

هم‌زمانی و درزمانی

جان صدرا

تفاوتی را که سوسور در زبان به آن اشاره می‌کرد، میان دو رویکرد هم‌زمانی و درزمانی پدیدار شد. این تمایز تأثیر به‌سزایی در مباحث نظریه‌ی ادبی برجا گذاشت. به نظر سوسور هر پدیده‌ای را می‌توان از دو منظر مورد بررسی قرار داد: هم‌زمانی و درزمانی.

هم‌زمانی: هنگامی که پدیده‌ای معین مثلن یک واژه را در ارتباط با نظام کلی یک زبان بررسی می‌کنیم و امکان دارد که آن پدیده به طور هم‌زمان در آن وجود داشته باشد، از روش هم‌زمانی استفاده کرده‌ایم؛ به طور مثال هنگامی که یک واژه را در غالب نظامی زبانی بررسی کنیم که هم‌زمان با آن واژه وجود دارد، به این معنی است که یک قسمت مشخص از یک سیر تاریخی آن (واژه) را در نظر گرفته و بعد به تحلیل واژه بپردازیم. در این صورت اصطلاحن از روش هم‌زمانی استفاده کرده‌ایم.

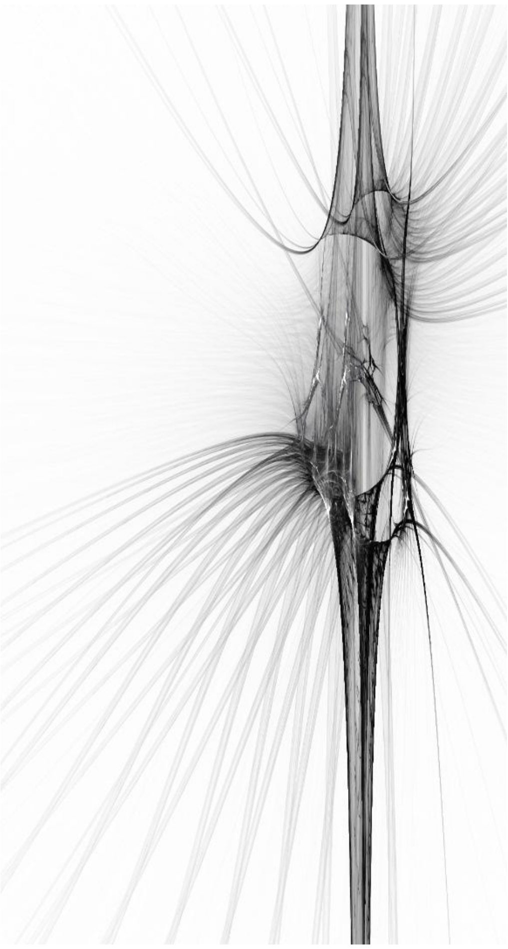
درزمانی: هنگامی که پدیده‌ای را در ارتباط با سیر تاریخی آن بررسی کنیم. مثلن یک واژه را از دید ریشه‌شناسی بررسی کنیم از شیوه‌ی درزمانی استفاده کرده‌ایم. سوسور خودش روش هم‌زمانی را برای بررسی پدیده‌ها در زبان پیشنهاد می‌کرد، وی معتقد بود که برای بررسی یک پدیده‌ی زبانی حال یک واژه، یا یک واج احتیاجی به بررسی سیر تحول این پدیده در تاریخچه‌ی زبان نیست بلکه باید آن را در ارتباط با کل نظامی که هم‌زمان با آن وجود دارد مورد بحث و بررسی قرار داد.

به گمان سوسور موقعیت هر زبان در هر زمان، موقعیتی کامل است و به این اعتبار، در زبان "تکامل تاریخی" بی معناست.

سوسور برای تشریح نظر خود در این باره از مثال دیگری استفاده کرده است. مثال مشهور وی در این زمینه، بازی شطرنج است. وی این‌گونه می‌گوید که برای انتخاب حرکت صحیح در بازی شطرنج، ما ملزم به شناسایی و تحلیل موقعیت مهره‌ها در زمان حال در نسبت با کل نظام بازی هستیم و بررسی آن‌چه در گذشته اتفاق افتاده به معنای حرکاتی که قبلن انجام داده‌ایم کمکی به انتخاب حرکت صحیح نمی‌کند. گرچه اگر بخواهیم شیوه‌ی کارکرد ذهن دو بازیگر و نوع بازی آن‌ها را بررسی کنیم تحلیل کل حرکات انجام شده در بازی مهم است امّا این شیوه‌ی تحلیل کمکی به انتخاب حرکت صحیح نمی‌کند. در زبان نیز قضیه به همین گونه است. برای توصیف زبان، نخست باید بدانیم که اکنون عناصر زبانی با یکدیگر چه مناسباتی دارند و چگونه یک نظام زبانی را شکل می‌دهند. تحلیل نظام زبانی نیز روش‌شناسی‌های خاص خود را می‌طلبد که یکی از مهم‌ترین آن را به‌زعم سوسور قواعد همنشینی و جانشینی است.

راوی خودآگاه

جمیله کرمی



از یک دیدگاه راوی را می توان به راوی خودآگاه و جایزالخطا تقسیم کرد.

راوی خودآگاه، آگاهانه مسیر روایت را به جایی می‌کشاند که مد نظرش است. بسیاری از رمان‌های کلاسیک با این نوع راوی نوشته شده‌اند. راوی ماجرایی را از سر گذرانده‌است و قصد دارد آن را بازگو کند. راوی از اتفاقات آگاه است و اطلاعات و رازهایش را با خواننده در میان می‌گذارد و نیتش آن است که خواننده را به همان نقطه‌ای برساند که خود می‌خواهد. راوی خودآگاه حضور پررنگ و برجسته‌ای را در روایت دارد و درواقع نوعی از راوی قهرمان به حساب می‌آید. رمان‌های فیلدینگ نمونه‌ی خوبی برای استفاده از راوی خودآگاه هستند.

فورستر معتقد است راوی خودآگاه که در آن نویسنده دستش را برای خواننده رو می‌کند، مشکلاتی برای متن ایجاد می‌کند. او می‌گوید:

"آیا نویسنده باید خواننده را محرم اسرار خویش سازد و راز خود را با او در میان بگذارد؟ بهتر است که چنین نکند. این عملی خطرناک است و معمولن به افت درجه حرارت به سستی و لختی ذهنی و عاطفی منجر می‌شود و از همه بدتر کار، قیافه‌ی مسخره پیدا می‌کند، گویی نویسنده از خواننده دعوت کرده‌است که به پشت صحنه برود و ببیند که عروسک‌ها را چگونه به حرکت درمی‌آورد." و در مقابل راوی غیر موثق و غیر قابل اعتماد یا جایزالخطا (Fallible Narrator) یا (Unreliable Narrator) نویسنده‌ای است که تفاسیر و قضاوت‌های او از مطالب، با اعتقادات مرسوم و متعارف منطبق نیست و خواننده در صحت و قبول گزارش‌ها و تحلیل‌های او مشکوک و مردد است.

حشو یا زایدنویسی

جمیله کرمی

معنی لغوی آن پست، اضافه یا لایه‌ای است بین پارچه و آستری.

در اصطلاح ادیبان هنگامی روی می‌دهد که گوینده میان کلام خود سخنی اضافه و بیهوده بیاورد که وی را از مقصود اصلی‌اش دور کند.

ـ اقسام حشو:

۱. حشو ملیح: کلامی زاید است که برای بیان مقصود گوینده ضروری نیست ولی به کار بردنش بر زیبایی سخن وی می‌افزاید و به هیچ‌وجه کلام را زشت نمی‌کند.

مانند آن‌که: برادرم – عبدالله که کلاس سوم است ــــ را به شما معرفی می‌کنم.

۳. حشو متوسط: آن است که گوینده در کلام خود سخنی آورد که در بیان مقصود ضروری نیست اما آمدنش نه چیزی به کلام افزوده نه از آن کسر می‌کند، این نوع حشو هم به هیچ‌وجه عیب کلام نیست.

مانند: زندگی مشترک ما هیچ کم و کاستی ندارد.

۳. حشو قبیح: این نوع حشو در بیان مقصود گوینده ضروری نبوده، اما عیب کلام است و آن را زشت می‌کند؛ مانند: خرمای شیرین، یا شب سیاه

ـ اقسام حشو قبیح:

۱. آوردن دو کلمه مترادف و یک معنی از یک زبان کنار هم (تاتولوژی)؛ مانند: شعری نو و بدیع سرودم، یا دو انگشتان

۲. آوردن دو کلمه هم معنی از دو زبان بدون فاصله؛ مانند: معهذا با این وجود کار دشواری‌ست

۳. آوردن دو کلمه هم معنی از یک زبان با فاصله؛ مانند: اما سخت است ولی تلاشم را می‌کنم.

۴. به کار بردن دو کلمه کنار هم که یکی دربر دارنده دیگری هم هست؛ مانند: سقوط به سمت پایین دره

۵. موصوف و صفتی که صفت خود جزو موصوف است؛ مانند: ماست سفید

۶. به کار بردن ترکیباتی که ترکیب خود کلمه بعدی را هم شامل می‌شود؛ مانند: دخترک کوچولو

ریشه‌ی کلمه‌ی "پارودی" فرانسوی‌ست و معـادل فارسـی آن "نقیضـه" و یا "نظیره‌سرایی"

رئوف دلفی

پـارودی یکی از انواع ادبی‌ســت که در تمام ادبیات جهان وجود دارد، اما در ایران مهجور مانده است. برای شـناخت بیشـتر، این گونه‌ی ادبی باید، اول دسـت به تبارشـناسـی و هدف و بررســی چیســتی آن بزنیم. اســاســن پارودی مدیومی‌ست که چندین هدف را شامل می‌شود. گاه شوخی و گاهی تخریب و در پاره‌ای از اوقات هدف، بیان مســائل سیاسی اجتماعی با لحنی طنز و ریشخندآمیز همراه است.
اکثرن در پارودی، ما با زبان طنز مواجه هســتیم. مهم‌ترین ویژگی این سـبک ادبی این بوده که با یک شـعر معروف و بزرگ که تقریبن در اذهان عمومی ماندگار اسـت دسـت به شوخی می‌زنند و با حفظ لحن و هارمونی، شعر را از معنای قبلی خود ســاقط و فحوای تازه به آن تزریق می‌کنند. یعنی از ماهیت آن شـعر، آشـنایی‌زدایی کرده و اثر را به سـمتی دیگر می‌برند و فضــایی تازه در آن می‌دمند که گاه هدفی اروتیک، گاه تخریب و یا شــوخی، طنز و یا بیان مســائل سیاسی ـ اجتماعی‌ست.
در واقع هر پارودی یک جور آشــنایی‌زدایی از شــعرهای قبـل‌تر از خودش اســت و رفتـاری تـازه از نظر زبـانی و محتوایی با اثر قبلی‌ست که عمومن به دو شکل رواج دارد، گاه از نظر ساختار، یک مصرع یا یک سطر از شعر اصلی را برداشته و بقیه را به فضایی دیگر و گاه فقط از نظر هارمونی و ریتم و محور همنشـینی کلمات، ما را به یاد شـعر اصـلی می‌اندازند.

برای مثال:

کیرم را در باغچه خواهم کاشت
راست خواهد شد
می‌دانم
نمی‌دانم، چه می‌دانم

"بابک سلیمی زاده"

در این شـعر درواقع "بابک سلیمی زاده" با آشنایی‌زدایی از شــعر "فروغ فرخزاد" و حفظ لحن و هارمونی، شــعر را از معنای اولیه ساقط و به سمت دیگری می‌برد.
یا:
شد دائمی ریاست خرها به ملک ما
ثبت است بر جریده‌ی عالم دوام خر

"میرزاده عشقی"

در این شعر "میرزاده‌ی عشقی" شعر حافظ را پارودی کرده و به بیان موضـوعی سیاسـی اجتماعی دست می‌زند، که با لحن و نگاه طنزآمیز همراه است.
در شعر بعد:
نفس باد صبا مشک فشان خواهد شد
نرخ اجناس دگرباره گران خواهد شد
چونکه همنجس‌گرایی شده مُد در دنیا
چشم نرگس به شقایق نگران خواهد شد

"رئوف دلفی"
در این شعر، نویسنده سعی دارد قرائتی تازه از شعر حافظ ارائه دهد و با خود متن اصـلی آشنایی‌زدایی و شوخی کند و کنایه‌ای هم به مسائل اجتماعی بزنند.

لمپنیسم هنری و روشن‌فکری شعاری

از این شماره، قرار بر این است تا بخشی را با عنوان "گزارش" به مجله افزوده و مجموعه بحث‌هایی را که در تریبون آزاد کالج یا برنامه‌های دیگر کالج طرح می‌شود، اینجا منتشر کنیم.

در دنباله‌ی تریبون‌های آزادی که به صورت مداوم در کالج شعر برگزار می‌شود، تریبون آزاد چهارم دی‌ماه را به مسئله‌ی "لمپنیسم هنری و روشن‌فکری شعاری" اختصاص دادیم. در این تریبون آزاد شاعران و منتقدان کالج شعر درباره‌ی ریشه‌های تاریخی و علل اجتماعی شکل‌گیری این معضل، به بحث و طرح دیدگاه‌های خود پرداختند که در گزارش زیر به طرح دیدگاه چند تن از شاعران و منتقدان کالج پرداخته‌ایم.

"لمپن" واژه‌ای آلمانی‌ست به معنای چیز بی‌ارزش و اولین بار مارکس و انگلس از آن در مفهومی خاص استفاده کردند. آن‌ها "لمپن‌ها" را طبقه‌ای دانستند که اساسن ارتباطی با طبقه‌ی پرولتاریا ندارد و خدمتی در راستای رسیدن به اهداف آن‌ها نمی‌کند، بلکه برعکس، با اینکه حتی در طبقه‌ی بورژوا نمی‌گنجد اما برای تامین منافع خود، خواسته یا ناخواسته، به بورژوازی خدمت می‌کند.

در این راستا، شاعران و منتقدان کالج با درکی خلاق، مفهوم "لمپن" را سوژه خود قرار داده و با تحلیل و بسط جریان لمپنیسم، آن را منطبق بر زمانه کرده و با رصد جریان روشن‌فکری شعاری حاکم بر جامعه و به‌خصوص نسل جوان، نشانه‌های آن را مورد ارزیابی قرار دادند.

در ابتدا به طرح دیدگاه مهدی نادری می‌پردازیم؛ او که جریان لمپنیسم را در حوزه‌ی ادبیات بررسی کرده و در ادامه از رابطه‌ی قدرت و چگونگی شکل‌گیری سیستماتیک لمپنیسم هنری و روشن‌فکری شعاری در عصر سرمایه‌داری گفت، نام "لمپن-شاعرها" و لمپن-نویسنده‌ها" را برای بحث خود برگزید. نادری معتقد است که ادبیات شکل‌دهنده‌ی بخشی از جریان روشن‌فکری در دوره‌های مختلف تاریخی بوده است. اما در عصر حاضر، یعنی دوران لمپن-روشنفکرها و روشنفکران شعاری، با لمپن-شاعرها و لمپن-نویسنده‌ها روبرو هستیم. کسانی که براساس تعریف لمپنیسم، تولیدی در عرصه‌های فکری ندارند و تنها متون غالبن کلاسیک را نو کرده به شکلی گسترده نشر می‌دهند. طوری که جریان شعری حاکم طی پانزده سال اخیر در شعر سپید، جریان ساده‌نویسی(بخوانید آسان‌نویسی!) است و حالا شعر سپید را وارد باتلاق سانتی‌مانتالیسم کرده با جلوه‌ی فست‌فودی بخشیدن به آن، شعر عملن به خوانش‌های چندباره نمی‌رسد، به گونه‌ای که کشف و شهود و فکر تازه را از آن سلب کرده است. اینان بیتی درخشان از شاعران کلاسیک مثل بیدل دهلوی یا صائب تبریزی و... را گرفته و در چند سطر به صورت تقطیع شده و شعر سپید می‌نویسند و همچنان که می‌بینیم، خلاقیتی در فرم، محتوا و اندیشه ندارند. این‌ها همه در حالی‌ست که

شاعران غالبن زبان‌محور دهه هفتادی خانه‌نشین شده‌اند چرا که می‌دانند، در این وانفسا انتشار شعر واقعی غیرممکن است و در مقابل، طیف شاعران ساده‌نویس، زبان را کشته روی جسد آن مشغول نویسش شعرند تا "فکر" که در شعر از آزادراه زبان می‌گذرد، عملن تولید نشود که البته این لمپن‌-شاعرها نیز با خیل عظیمی از مخاطبان نوجوان و ناآگاه روبروهستند.

نادری بر این باور است که لمپن‌روشن‌فکرها خصیصه‌های دیگری نیز دارند که می‌توان به ویژگی مشترک آن‌ها یعنی اپورتونیسم و فرصت‌طلبی اشاره کرد. صحنه‌ای آشنا که بارها در فضای مجازی دیده شده؛ کافی‌ست تا شخصیت معروف و محبوبی از دنیا برود تا با خیل خاطرات، عکس‌ها و گزین‌گویه‌ها از شخصیت مورد نظر در صفحات مجازی لمپن‌روشن‌فکرها روبرو باشیم. آن‌ها اساسن مهمترین ویژگی‌شان موج‌سواری‌ست که البته این امر نیازی به خلاقیت و کار شعوری ندارد. به همین دلیل است که اتفاقن جامعه را نیز به خوبی رصد می‌کنند، اما این رصد کردن نه تنها برای روشنگری نیست بلکه صرفن به جهت گرفتن ماهی از آب گل‌آلود در وضعیت موجود است و اینکه چگونه از رویداد اجتماعی تازه به نفع محبوبیت خود استفاده کنند، همان‌طور که می‌بینیم این رفتار، به کنشی تولیدی و شعوری بدل نشده، دانسته یا ندانسته عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی‌ای هستند که نخ‌هایشان در دست دیگری‌ست و از شوآف این عروسک‌ها جز جلب نگاه سطحی عوام، کاری ساخته نیست.

او معتقد است که قدرت و نمودهای استعاری آن مثل ثروت، رسانه و صاحبان سرمایه در همه‌جا بازیگردان روشنفکران شعاری در زمینه‌های هنری و فکری اند. نادری در ادامه از نحوه‌ی شکل‌گیری لمپنیسم به طور هدفمند در عصر ترکتازی کاپیتالیزم می گوید؛ اینکه قدرت چگونه قاعده‌ی بازی را برای شکل‌گیری گفتمان مسلط در روشن‌فکری شعاری تعریف می‌کند؟

او معتقد است که این روزها دیگر لمپن‌ها در لباس شعبان جعفری‌ها، لات‌ها و داش‌مشتی‌ها ظاهر نمی‌شوند، بلکه قدرت در عصر کاپیتالیزم، ظاهری روشنفکر به لمپن‌ها اعطا کرده است. نادری در ادامه با بررسی صنعت کیچ‌سازی، از ارتباط آن با لمپن‌روشن‌فکری می‌گوید:

واژه‌ی کیچ در آلمانی به معنای باسمه‌ای و آبکی (غیر اورجینال) است. هرمان بروخ برای اولین بار کیچ را به جای هنر پست آورد و میلان کوندرا متن ساده و پیش پا افتاده را کیچ نامید. ماتیوتینو کیچ را به سانتی‌مانتالیسم متنی ربط داده است. تمامی این تعاریف از سوی اندیشمندان می‌تواند درست باشد اما برای درک خلاق از مفهوم کیچ، ناگزیر هستیم که آن را بسط و گسترش دهیم.

قدرت در عصر سرمایه‌داری، کارخانه‌ای به نام کیچ‌سازی و فیک‌سازی دارد. او همواره در صدد تضعیف نفوذ روشنفکران شعوری و عملی در بین مردم بوده چرا که در طول تاریخ بیشترین ضربه را از آنان خورده است. بنابراین در عصر حاضر، قدرت در قالب سرمایه‌داری باید وانموده‌ها و فیک‌هایی را در کارخانه‌ی کیچ‌سازی مهیا کرده به بازار داغ روشنفکرمآب‌ها روانه کند تا خوراک بخشی از نسل جوان تامین شود اما خوراکی که نه تنها مغزی نیست، بلکه کشنده هم است، کشنده‌ی خلاقیت فکری و شعورا! اما کاپیتالیزم با دست‌های زمختش توانسته این وانموده‌های روشن‌فکری شعاری را تولید کرده آن‌ها را در فضای مجازی، طی کتاب‌ها، متون ادبی شامل شعر، داستان، رمان، مقاله و روزی‌نامه‌ها! چون ویروسی فراگیر پخش کند تا در سال‌های متمادی نسل‌های جوان‌تر آنچه را که نمی‌شناسند، روشن‌فکری شعوری براساس خلاقیت‌های فکری در عرصه‌های فرهنگی تلقی کنند تا در نتیجه ویروس لمپنیسم، جای خود را به روشن‌فکری شعوری داده بدل به گفتمان مسلط در جریان روشن‌فکری شود. چرا که کاپیتالیزم به خوبی می‌داند که پشت هر فکر تازه‌ای، هر چرای تازه‌ای، یک خطرناک در کمین است. بنابراین در اتاق‌های فکر خود هوشمندانه تصمیم گرفته که از سلاح روشنفکران علیه روشنفکران استفاده کند، سلاحی که تنها تفاوتش با سلاح روشنفکران شعوری، در مهمات آن است، یعنی استفاده از مغزهای اخته شده، بی‌سواد و اساسن ضدخلاقیت.

فاطمه قهرمانی، دومین شاعر و منتقدی است که در این باره بحث کرد و با اشاره به روحیه‌ی فرصت‌طلبانه‌ی لمپن‌ها، نگاه‌مان را به سمت فاجعه‌ای جهانی سوق داده رفتار لمپن‌روشن‌فکرها را در قبال این اتفاق شوم بررسی می‌کند. او معتقد است که مساله‌ی لمپنیسم در قرن حاضر به نوعی بدل به یک فرهنگ شده (از حالت سنتیِ خود خارج و مدرن‌تر شده)و در حالت‌های مختلف نمود عینی پیدا کرده است. برای مثال لمپنیسم می‌تواند آپورتونیستی اتفاق بیفتد؛ یعنی حرکت با یک موج، بدون اینکه آن موضوع به درستی واکاوی و تشریح شود. اتفاقی که روزانه در سطح جهان با آن مواجه هستیم، مانند تصویر غرق شدن کودک مهاجر سوری که در دنیای مجازی توسط عامه‌ی مردم، هنرمندان و قشر روشن‌فکر، برای مدتی دست به دست و به اشتراک گذاشته شد تا به نوعی ناراحتی و ابراز همدردی خود را پیشکش کرده باشند، اما مساله این‌جاست که این رفتارها و ابراز همدردی‌ها اغلب ظاهری و در پوسته‌ی ماجرا اتفاق افتاده و در این بین عده‌ی بسیار کمی به طور ریشه‌ای وعمیق به مساله‌ی جنگ و مهاجران جنگی پرداختند و به اشتراک گذاشتن این عکس‌ها بیش‌تر جنبه‌ی نمایشی و عقب نماندن از قافله پیدا کرده‌ست. چناچه همانطور که می‌بینیم فاجعه‌ی فوق به گونه‌ای از یادشان رفته که گویی هرگز اتفاقی نیافتاده است!

قهرمانی در ادامه، با بیان مثالی از رمان "زمانی که یک اثر هنری بودم" نوشته‌ی " مارک امانوئل اشمیت"، به بحثی در رابطه با کنش‌های نمایشی لمپن‌هنرمندها و اساسن لمپن‌روشن‌فکرها برای جلب توجه جامعه و رسانه‌ها(با هدف معروفیت) می‌پردازد؛ اشمیت در این کتاب با نگاهی اعتراضی به دنیای مدرنیته و به‌خصوص هنر معاصر، انواع مختلفی از رفتارهای لمپنیستی را در قالب شخصیت یک نقاش معروف به نام "زئوس پترلاما" به ما نشان می‌دهد؛ در شروع کتاب زئوس شخصی به نام "آدام" را از خودکشی منصرف کرده با وعده‌ی تبدیل کردن آدام به یک اثر هنری، او را به خانه‌اش می‌برد و پس از اجرای روش‌ها و متدهایی، وی را بدل به یک اثر هنری زنده می‌کند. در قسمتی از رمان، آدام به عنوان اثر هنری در یک نمایشگاه هنری مورد بازدید عموم قرار می‌گیرد؛ در این میان زنی به اسم "مدءآ ممفیس" به عنوان یک فعال حقوق بشر، آدام را سرزنش کرده و به او حرفی با این مضمون می‌زند: تو یک انسانی و نگذار از تو به عنوان یک کالا سوءاستفاده کنند. در پی این حرف جنجال‌ها و درگیری‌های لفظی بین زئوس و مدءآ رخ می‌دهد که توجه خبرنگارها و اهالی رسانه را جلب می‌کند؛ بعد از پایان نمایشگاه وقتی که آدام به اتاق زئوس می‌رود زئوس و مدءآ را می‌بینند که در حال گپ و گفت و شوخی هستند و رفتار دوستانه‌ای در فضا حاکم است (کاملن برعکس اتفاقی که در نمایشگاه افتاد)، در قسمت دیگری از کتاب، آدام به عنوان یک اثر هنری دزدیده می‌شود و زئوس به شیوه‌ای مظلوم‌نمایانه (رفتار معمول بین لمپن‌ها) این جریان را در رسانه‌ها مطرح می‌کند، جریانی که بعدها مشخص می‌شود نقشه‌ی زئوس برای مطرح شدن بیش‌تر بوده است.

درواقع اشمیت به طور زیرکانه به نوعی رفتار لمپنیستی توام با ریاکاری و فریب اشاره می‌کند، رفتاری برای جنجال‌سازی و بر سر زبان‌ها افتادن که نمود عینی این رفتارها در بین قشر هنرمند و روشن‌فکر جامعه ما بسیار دیده می‌شود.

قهرمانی معتقد است؛ نوچه‌پروری از دیگر خصیصه‌های لمپن‌روشن‌فکرها بوده و آن‌ها از این طریق افراد زیادی را دور خود جمع کرده و آن‌ها را مثل خودشان تربیت می‌کنند تا در شرایط و موقعیت‌های مختلف دست به جنجال‌های بی مورد بزنند، جنجال‌هایی که در دنیای مجازی به خاطر یک هنرمند توسط طرفداران وی ایجاد می‌شود از همین فرهنگ نوچه‌پروری نشات می‌گیرد. و از این طریق نیز،مشابه رفتار بالا، سعی در دست و پا کردن شهرتی کاذب برای خود هستند.

در دیدگاه دیگری، ایوب مردانی با اشاره به این موضوع که لمپن‌ها با نشانه‌گذاری بر خود، خود را کنار طبقاتی از جامعه می‌گذارند که واقعن متعلق به آن نیستند، بحث خود را آغاز می کند. به عقیده‌ی مردانی، لمپن روشنفکرها به دنبال وارستگی و بازنمودن خود در جامعه، به هر نحو

ممکن‌اند که سرقت‌های ادبی و فکری بخشی از آن محسوب می‌شود.

او در ادامه به مسئله‌ی مدیاها و تاثیر آن‌ها بر رشد ویروسی لمپنیسم می‌پردازد و معتقد است؛ قبل از ظهور مدیاها، لمپن‌ها، تنها راه رفتن به طبقات بالاتر را خروج از جریان جامعه و سرکوب‌گری می‌دانستند اما در برهه‌ی بعد از ظهور مدیاها و ارتباطات، مسئله‌ی لمپنیسم به شکل متفاوت‌تری هم وارد جریان اجتماعی شد به طوری که شخصیت‌های لمپن اجتماعی ، لمپن روشن‌فکر و قشری که دنبال نشانه‌گذاری کردن خودشان بودند، به شکل وسیع‌تری رشد کردند. درواقع ما با هیچ‌گونه تولیدی از طرف این لمپن‌ها روبرو نیستیم.

به عقیده‌ی او، در وضعیت حال حاضر ایران ما با مشکل لمپن‌ها در تمام عرصه‌های اجتماعی طرف هستیم که باعث شده جامعه‌ی ایرانی از انفعالات و گسستگی‌های ناشی از وجود لمپن‌ها رنج ببرد و حالا به واسطه‌ی مدیاها بذر بلاهت بیشتر به ثمر بنشید و جامعه از کنشی شعوری که همواره تولیدگر است، غافل باشد.

در ادامه، عباس صادقی به طرح دیدگاه خود پرداخت؛ صادقی از منظر جامعه‌شناختی و با تحلیل نظریه‌ی هگل، معتقد است؛ از منظر مسائل ذهنی و پدیدارهای فلسفی هگل؛ "خانواده، دولت و جامعه مدنی" مقوله‌های سه‌گانه‌ای هستند که به‌عنوان روح "یک ملت" معرفی شده‌اند. روح یک ملت را می‌توان محل و محور تردد بین دونقطه‌ی کمال و زوال در نظر گرفت و از لحاظ اخلاقی، اگر جامعه به سمت زوال حرکت کند، روح یک ملت دچار خدشه و شکست روانی و اجتماعی می‌شود؛ و هر چه به سوی کمال قدم بگذارد، روح ملت حاوی ارزش و محتوایی غنی خواهد شد. پدیدارهای سه‌گانه‌ی فلسفی هگل، اگر از دست برود، جامعه ازنظر تناسبات و هماهنگی‌های مورد انتظار فاقد روح خواهد شد. می توان با استفاده از پدیدارشناسی به این نتیجه رسید که جامعه‌ی بی‌روح، سطحی و بی‌محتوا، به مثابه‌ی بازی روی آب بوده و بسیار تخیلی خواهد بود. صادقی عقیده دارد که در جریان تحولات فکری و فلسفی دوران مدرنیزه شدن یا بهتر است بگوییم:" زیست‌کره‌ی هوشمند انسانی"، محتوای درونی ملت‌ها دستخوش آسیب شده است. لمپن‌هایی که فرودستان جامعه تشکیل می‌دادند، مولد هیچ ارزشی نبوده و در هر ژانر اجتماعی، سیاسی، فکری و... حضور داشتند و دارند! در دوران مدرنیزه شدن می‌توان این امر را در طبقه فرادست جامعه هم مشاهده کرد؛ به‌خصوص جهان‌سومی‌ها که چیزی برای تولید و عرضه در زمینه‌های فکری، آموزشی و فرهنگی ندارند، از همین‌رو، مجبور به مصرفِ تولیدات دیگر جوامع به اصطلاح مدرن و پیشرفته شده‌اند. لمپن‌های مدرن، بااینکه به‌زعم خودشان ارزش‌ها را به جامعه تزریق می‌کنند، اما ارزش‌های آن‌ها کاملن ضد ارزش است؛ چرا که تفکر انتقادی و تحلیلی در میان نیست و بدل به بِرندهای اخلاقی، رفتاری و فکری یک اجتماع یا طبقه می‌شود.

صادقی در ادامه جریان لمپنیسم را به سه دسته تقسیم می‌کند؛ فرادست، فرودست و اپورتونیست‌ها. با شناسایی و تحلیل می‌توان لمپنیستم را در موقعیت‌های کوچک و بزرگ جامعه از فرادست، فرودست و اپورتونیست‌ها دسته‌بندی کرد. دسته‌ی اول؛آن‌هایی که به‌کلی خصوصیات طبقاتی خود را ازدست‌داده و سقوط کرده‌اند و به حدی فاسد و بی‌ارزش‌اند که به لحاظ زیستی و فکری، امیدی به تغییرشان نیست؛ مانند طبقه‌ی کارگر، که ازنظر شرایط زندگی و ارتباطی بسیار مشابه به این قشر هستند و آن‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهند. کارگران به علت ضعف نیروهای تولیدکننده از یک طرف و رشد خرده‌بورژوازی و پیشرفت لمپنیسم از طرف دیگر، بیشتر از سایر نیروها و حوزه‌ها در معرض نفوذ و آسیب قرار گرفته‌اند. دسته‌ی دوم؛ گروهی از افراد که در اوضاع و احوال‌شان حالتی دوآلیستی مشاهده می‌شود، نسبت به موقعیت‌های زندگی و اجتماعی گاهی به سمت لمپنیسم و گاهی به سمت اقشار زحمت‌کش کشانده می‌شوند تا به دنبال زندگی بدون خطر و سالم باشند. این دسته از لمپن‌ها دارایِ روحی متزلزل بوده و همیشه در حال نوسان‌های مداوم هستند. اما دسته‌ی سوم با اینکه خصوصیات و شرایط زندگی‌شان متفاوت با لمپن‌هاست،

ولی با ارتباط مداوم و کار مشترک با آن‌ها و سکونت در مراکز و محله‌های لمپنی همراه با رواج رفتار و خصوصیات آنها از آسیب‌های این گروه در امان نمی‌مانند.
صادقی معتقد است؛ مناسبات ارتباطی لمپن‌ها با سایر طبقات و تاثیر و نفوذ آن‌ها با توجه به شرایط اقتصادی، آموزشی و اجتماعی تعیین می‌شود. لمپن‌ها در جریان تولید اقتصادی با خرده‌بورژوازی و طبقه‌ی کارگر و حتی با بدنه‌ی روشن‌فکران جامعه در ارتباط تنگاتنگ هستند. لمپن‌ها تحت تاثیر خرده‌بورژوازی، بر روی خودِ خرده‌بورژوازی، طبقات تهی‌دست و قشر سطح پایین جامعه تأثیر می‌گذارند؛ حتی در عصر حاضر، رواج لمپنیسم در اجتماعِ طبقه‌ی فرادست نیز به‌خوبی مشاهده می‌شود. او تاکید می‌کند که لمپنیسم دیگر طبقه و قشر نمی‌شناسد؛ می‌توان در اطراف خود، در خانواده، محله‌ها، قشرهای دانشجویی، نویسندگان، شاعران، سیاستمدارها، سرمایه‌داران شیوع لمپنیسم را به‌خوبی مشاهده کرد. صادقی بر این باور است که لمپنیسم مانند ویروس در تمام جامعه‌ی امروزی قابل مشاهده است.
او در ادامه به مسئله‌ی لمپنیسم در جامعه‌ی امروزی ایران پرداخته و از ارتباط نوکیسه‌گی و پدیده‌ی لاکچریسم با معضل لمپنیسم می‌گوید، وی بر این باور است؛ کشوری مانند ایران از بدوِ مدرنیزه شدن در تعاریف فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و فکری دچار کژفهمی شده با این شیوه پا به عرصه‌ی حضور گذاشته است. با تحلیل روانشناسی اجتماعی می‌توان آسیب‌های وارد به جامعه‌ی ایران را شناسایی کرد. لمپنیسم در ایران، به‌شدت در تمام قشرهای خود دارایِ نوسانات و آسیب‌هایی شده که قابل جبران نخواهد بود، مگر با رواج "شعور و آموزش" و درک شعوری از مسائل و تعاریفی که دچار تغییرات عمدی و غیرعمدی شده است. اکنون لمپنیسم در ایران، شاخه‌های متعددی برای خود دست و پا کرده؛ نوکیسه‌گان (قشری که در سیستم اقتصادی خود سرمایه را از طریق رانت و دلالی جایگزینِ ذخیره سرمایه از طریق تولید کرده است). از تبعات "نوکیسه‌گی" علاوه به مصرف‌گرایی و تغییر اندیشه‌های تولیدی در سال‌های اخیر، هنجارها و حتی جدل‌هایی، تحت عنوان "لاکچریسم"، در کشور تولید شده است. لاکچریسم را می‌توان در طبقه‌ی متوسط و حتی پایین‌تر ایران، به‌خوبی مشاهده کرد که تبدیل به "لمپن‌های خرده‌بورژوازی" شده و این دسته از انباشت سرمایه رانتی، دلالی‌گری و پول‌شویی و حتی در قشر پایین، دزدی، کلاهبرداری برای خود طبقه خریده و خویش را تافته جدا بافته می‌دانند. حتی می‌توان گفت طبقه‌ی سرمایه‌داری ایران از رواج این نوکیسه‌گی بسیار سود می‌برد؛ وقتی می‌تواند محصولات فکری، تجاری و فرهنگی خود را از طریق این قشر به فروش برساند. هنجارهای لاکچریسم در ایران از نقطه‌نظر تناسبات اجتماعی و اقتصادی شبیه به لمپن‌های فرودست است. نکته‌ی حائز اهمیت این است که نمی‌توان لاکچریسم را نسبت به پدیده‌های سه‌گانه‌ی هگل در قالب روح ملت قرارداد، چراکه کمکی به اتصال پدیدارها نمی‌کند و فقط یک نمایش همگانی برای تثبیت موقعیت اجتماعی و طبقه‌ای‌ست. تأثیر و کنش لاکچریسم در طبقه متوسط ایران بسیار مخرب‌تر و شدیدتر از تمام قشرهای دیگر است؛ از نقطه‌نظر "روان‌شناختی فردی"، هر فرد گرایش دارد که یک لمپن فرادست باشد تا فرودست. این‌گونه قشر متوسط و پایین، تبدیل به جامعه‌ی نمایشی و فاقد ارزش‌های محتوایی می‌شود که به سمت زوال و نابودی می‌رود.
لاکچریسم را می‌توان یک جور لمپنیسم "مدرن" دانست که به‌صورت مضاعف خودنمایی می‌کند.
قشرها ازنظر طبقاتی؛ نیازمند ارتباط تنگاتنگ با یکدیگر هستند، اما با وجود لاکچریسم حاصل از لمپنیسم، بدین شکل بی‌روح و بی‌محتوا، خود را به طبقات دیگر می‌فروشد، تأثیر این مسئله را می‌توان در فحاشی جامعه‌ی فرودست به فرادست دید و بالعکس! هر قشر و اجتماعِ لمپنی خود را جدا و خاص می‌پندارد که باید برای این خاص بودن هزینه‌هایی بپردازد، از این‌دست هنجارها باعث رواج لمپنیسم، لاکچریسم و نوکیسه‌گی فرهنگی، اقتصادی در جامعه‌ی سودازده ایران می‌شود. حال دیگر رواج

این‌گونه آسیب‌ها در جامعه روشن‌فکری ایران، نویسندگان، شاعران، معلمان، سیاستمداران، دانشجویان، سینماگران و مطبوعات اپیدمی شده و جایی برای شعور و عقلانیت نمی‌ماند.

اما شیما قاسمی از تاثیر زبان لمپنی در جامعه و عامه‌ی مردم می‌گوید و دیدگاه خود را با توجه به تولیدات فرهنگی در داخل کشور بسط داده است. او معتقد است؛ زبانی که با ارزش‌هایِ فرهنگی و اجتماعیِ خودش، چندین قرن مکتوب شده است، ممکن است چندین واژه‌ی پوچ، که نه گویش و نه معنایِ درستی دارد، در آن وجود داشته باشد و آسیبی هم نبیند. اما زمانی این وضع بد یا خطرناک می‌شود که چنین واژه‌هایی تکه‌کلام و الگویِ جامعه شوند. مانندِ فیلم‌ها؛ در ژانر طنز، غالبن فیلم‌هایی ساخته و در رسانه‌ها پخش می‌شوند که در آن از دیالوگ‌هایی استفاده می‌کنند که سرشار از تکه‌کلام‌هایی‌ست که می‌توان نام‌شان را اصطلاحاتِ لمپنی گذاشت. این واژه‌ها از طریق رسانه‌ی ملی به مردم انتقال داده می‌شود و در طول زمان، زبان را تحت تاثیر قرار می‌دهد، تا به اصطلاحِ خودشان با این روش‌ها با مردم ارتباط برقرار کنند و یا باعثِ خنده‌ی مردم شوند. در حالی که این مسئله یکی از ضربه‌هایی‌ست که به زبان وارد می‌کنند و هیچ انتقادی به این موضوع نمی‌شود. این معضل تا جایی پیش رفته که مردم نیز از این زبان استفاده می‌کنند و این واژه‌ها جای خود را در زبان باز کرده‌ست. چنانچه می‌بینیم، پشتِ این اصطلاحات هیچ بینش و اندیشه‌ای وجود ندارد.

قاسمی در ادامه؛ خطری که زبان را از سوی جریان لمپنیسم تهدید می‌کند، مورد ارزیابی قرار می‌دهد. او بر این باور است که لمپن‌ها زبانِ مخصوصی دارند؛ آن‌ها ساختارِ کلمات را به هم زده‌اند، در صرف و نحو دست برده‌اند و زبانی خودویژه خلق کرده‌اند. اساسن در سرشت و ذاتِ لمپنیسم بی‌بند وباری و هرج ومرج وجود دارد، هرآن‌چه که این گروه به زبان می‌آورند و استفاده می‌کنند، می‌توان آن را بی‌بندوباریِ زبانی نام گذاشت. جایی که زبان یا ادبیات با آلودگی‌های مختلف عجین شده است. قاسمی عقیده دارد که لمپنیسم زاییده‌ی شرایطِ جامعه است و اینان چون نیاز به ارتباط گیری دارند، به خلقِ زبانِ مخصوصی دست زده‌اند که یکی از ویژه‌گی‌هایِ بزرگ‌شان ویرانگری و پایین آوردنِ ارزش‌های زبانی‌ست.

او عقیده دارد که رواجِ این زبان و گسست از آدابِ گفت‌وشنود کم‌کم به جدایی و سستیِ مردم از ادبیاتِ فارسی و حتی ادبیاتِ جهان منجر شده است. یعنی لمپنیسم در تمامِ نقاطِ جهان وجود دارد و رواجِ این زبان باعثِ دور شدنِ مردم از ادبیات‌شان است. نمونه‌ی بارزِ آن، تاثیرِ رسانه‌ها، فیلم‌های طنز، که باعثِ انتقالِ واژه‌هایی به مردم و مخاطبان می‌شود که بینشِ عمیقی پشت‌شان نیست. مردمی که طرفدارِ رسانه‌ی ملی‌شان هستند. بی‌شک گسترش و ترویجِ این ادبیاتِ سست، ویرانگر و بی‌پایه باعثِ دور ماندنِ آن‌ها از تاریخِ ادبی‌شان است. قاسمی معتقد است که رسانه نقشِ مهمی در تقویت لمپنیسم زبانی ایفا می‌کند و لمپن در فرهنگ و جامعه‌ی ما گسترده‌تر از مباحثِ گفته شده است، یعنی ریشه‌ی گسترده‌ای دارد. برایِ مثال: اگر از منظر تاریخی نگاه کنیم، از دوره‌ی قاجار تاریخِ لمپنیسم به ۱۲۰ سال می‌رسد. لوطی‌ها، داش‌مشدی‌ها، جاهل‌ها، قداره‌کش‌ها و قمه‌کش‌ها که در آن زمان با این لقب‌ها نامی برایِ خودشان دست‌وپا کردند، ظاهرِ متفاوتی داشتند و با شکل و شمایل و لباس‌های متفاوتی ظاهر می‌شدند که در ذهنِ ما هنوز مانده‌اند. لمپنیسم میوه‌ی بی‌سروسامانی و هرج‌ومرجِ اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسیِ جوامع است.

در دیدگاه دیگری، امیر جاویدمهر به لمپنیسم هنری و لمپن-هنرمندها می‌پردازد؛ او معتقد است که اساسن هنری را که لمپن‌هنرمندها، در عرصه‌های مختلف هنری، ارائه می‌دهند، هم‌سو با سیاست‌های نظام سلطه‌ست. چرا که او معتقد است، لمپن هنرمند کسی است که در برابر واقعیت‌های موجود اجتماعی هیچ پرسش روشنگر و انتقادی ندارد و پرسش همیشگی‌اش این است که چطور می‌توانم از هر موضوعی فقط به نفع منافع شخصی خود استفاده کنم. جاویدمهر این مسئله را خواست نظام سلطه از

لمپن‌هنرمندهای پرورش‌یافته توسط خود می‌داند، چرا که از چگونگی و نگاه به ریشه‌های هر معضلی دوری کرده و تنها به دلسوزی زودگذری در آثارشان بسنده کرده‌اند. به گونه‌ای که توامان با موج زمانه هم‌سو باشند و هم ژست و ظاهر روشنفکرمآبانه‌ی خود را حفظ کنند تا بی‌سوادی و اخته بودن پشت آن ظاهر و پوسته کمتر آشکار باشد.

جاویدمهر به این نتیجه می‌رسد که شاعر، سینماگر، نقاش، موسیقی‌دان هرکدام در وضع موجود تنها به نفع منافع فردی و مبتذل خود فکر می‌کنند. او در ادامه با مثالی مسئله‌ی فوق را روشن می‌کند:

تصور کنید که یک نقاش با تصویر کردن یک انسان فقیر و فروش تابلوهایی این‌چنین مال‌اندوزی می‌کند و هم‌زمان هم مدعی است که نگاهی مردمی و اجتماعی به مقوله‌ی نقاشی دارد و دردهای جامعه را تصویر می‌کند. این نگاه او هیچ وقت از پوسته و ظاهر واقعیت فراتر نمی‌رود و به این پرسش منتهی نمی‌شود که اساسن چه مکانیزمی باعث تولید فقر در اجتماع می‌شود که بخواهد و بتواند ساختارهای ناعادلانه‌ی نظام طبقاتی را افشا، نقد و دگرگون کند.

او معتقد است؛ این برخورد با هنر، مشابه همان لمپنیسم اخلاقی است که تمهیدش در مقابله با فقر ایجاد کمیته‌ها و خیریه‌هاست که تمایلی به رفع ریشه‌ای فقر ندارند. به نظر می‌آید در برابر این حجم عظیم لمپنیسم، نقش هنر باید ایجاد فضای نو با رویکرد اراده به رهایی از الگوهای کهنه و ارتجاعی باشد. به عبارتی دست کاری و تغییر در الگوهایی که از این فضای مسموم تغذیه می‌کنند.

در نظرگاهِ دیگری، پویان فرمانبر ضمن اشاره به خواستگاهِ روشن‌فکریِ شعوری و کنش‌های آن در جامعه، به مقایسه‌ی آن با روشن‌فکریِ شعاری می‌پردازد. او معتقد است؛ لمپن‌های امروزی (لمپن‌های ادبیاتی، خواننده و...) تولید فکر نکرده، وجود و ماهیت‌شان تهی و تقلبی است. درواقع این دسته از افرادِ اپورتونیست، تنها از روشن‌فکران واقعی‌ای که در سکوت پی تفکر هستند سواستفاده می‌کنند و تفکر آن‌ها را به سرقت می‌برند؛ مثلن یک روشن‌فکر واقعی زمانی که با تفکری متمرکز و خودویژه معضلی را بررسی و سپس مطرح می‌کند با توجه به این که تریبونی محدود دارد، تفکرِ خود به نام‌ش سند نخورده در هوا معلق می‌ماند، درست در همین زمان کار روشن‌فکر شعاری شکارِ آن تفکر در هوا (شکاری سطحی، نه عمیق) و اشاعه‌ی آن با توجه به تریبونی گسترده که از قبل برای خود دست و پا کرده، (با توجه به انجام رفتارهای خلاف عرف و یا بازی کردن در نقش زندانی‌ای سیاسی و ...) در اتمسفر اذهان عمومی‌ست.

فرمانبر معتقد است که مردم نیز تنها شاهدِ لمپن‌ها هستند و با همین تفکرات سطحی زندگی می‌کنند زیرا همانطور که شرح داده شد تریبون‌ها از آنِ لمپن‌هایی‌ست که علاوه بر رفتارهای تقلبی‌شان خودِ حکومت نیز به آنان یاری می‌رساند.

از طرفی با این زیرساخت‌های سطحی که توسط لمپن‌ها در اذهان عموم تکوین شده است، مردم همیشه نسبت به یک روشن‌فکر واقعی گارد دارند و خیال می‌کنند آدمِ بدِ داستان، کسی‌ست که مردم در اولویتش نیست!

به عقیده‌ی فرمانبر؛ یک روشن‌فکر واقعی واقعیت را فدای مردم نکرده بی‌دلیل پیِ محبوب شدن نیست و قضاوت تاریخ برای او مهم است نه نگاهِ مردمِ زمانِ خود! همانطور که گفته شد سرعتِ رشد روشن‌فکران شعاری علاوه بر رفتار خلاف عرف‌شان، به دلیلِ حمایت حکومت (بطور غیرمستقیم) از آن‌ها نیز بسیار سریع است. چرا که حکومتی توتالیتر و یا وابسته به کاپیتالیزم از این طریق می‌تواند سیبل قدرتش را پنهان کرده و اذهان عمومی را منحرف کند.

فرمانبر راه‌های شناخت لمپن‌های امروزی را اینگونه تبیین می‌کند که هیچ لمپنی با مسئله‌ای نمی‌تواند ریشه‌ای برخورد کند و تنها از وضع موجود، بی‌شناخت، گلایه می‌کند و به خوبی واقف است که مردم نیزعلاقه به شنیدنش دارند.

درواقع مردم صلاح خودشان را نمی‌دانند و لمپن‌ها نیز از این وضعیت سواستفاده کرده در ظاهر خواهان رادیکالیسم هستند تا دل مردم را با جملاتی کوتاه و زیبا تصاحب کنند و محبوب شوند اما یک روشن‌فکر واقعی لزومن با مردم

هم‌سو نیست بلکه به شعور در واقعیتی می‌اندیشد که تنها تاریخ را توان دیدن آن است.
اما از دیدگاه عارف حسینی؛ بازوهای قدرت رابطه‌ی تنگاتنگی با ایجاد لمپنیسم در جامعه دارند. حسینی بر این باور است که قدرت برای حفظ و ارتقا جایگاه خود باید از نمودهای خود هم‌چون؛ ثروت، رسانه‌ها و صاحبان سرمایه استفاده کند. و آن‌ها را در اختیار حامیان و هم‌فکران و دست‌پرورده‌های خود بگذارد. این حامیان می‌توانند روشن‌فکران، مصرف‌کنندگان و توده‌ی مردم باشند. قدرت برای رسیدن به هدف خود دست به پرورش آن‌ها با استفاده از نمودهای خود می‌زند، لمپن‌هایی که طبق قاعده‌ی بازی، نه در جایگاه واقعی خود، بلکه تنها طبق خواسته ی قدرتمندان و قدرت‌طلبان رفتار می‌کنند.
حسینی مصداق رابطه‌ی بین بازوهای قدرت و شکل‌گیری لمپنیسم را در بخشی از خدمات رایگانی می‌داند که نهادهای منسوب به قدرت به جامعه اعطا می‌کند که اساسن آن را نوعی رشوه می‌داند که توسط قدرت‌ها در اختیار مردم قرار داده می‌شود تا بتواند در صورت لزوم از آن‌ها سرویس بگیرد. او معتقد است که در جهان منفعت‌طلب امروز هیچ خدمتی بدون غرض نیست. خدمات رایگانی که از سوی اشخاص، نهادها و حکومت ارائه می‌شوند در جهت منافع صورت می‌گیرد. این خدمات می‌تواند یک وعده غذا، تحصیل، انتشار کتاب، دوره‌های آموزشی و... باشد. دریافت‌کننده‌ی این خدمات به هر دلیلی و در جهت آسایش خود و کمتر هزینه کردن در واقع در دام‌افتاده‌ای است که به خواست دیگری تن داده است.
اما جان صدرا، از زاویه دید دیگر، به رابطه‌ای که پراگماتیسم با چگونگی شکل‌گیری لمپنیسم دارد اشاره می‌کند، او معتقد است؛ پراگماتیسم یا عمل‌گرایی که به معنای فلسفه اصالت عمل است و در جهان سیاست بیشتر به معنای مصلحت‌اندیشی‌ست، اساسن روشی‌ست که در فلسفه مدرن، با اعتراف به غیرممکن بودن اثبات بعضی مسائل و موضوعات، آنها را با توجه به کاربردشان می‌پذیرند، نوعی عمل‌گرایی و تسامح است. در واقع معیار حقیقت در این دیدگاه، تنها در سود عملی و فایده آن خلاصه شده و انطباقی با واقعیت خارجی ندارد. اصولن حقیقت هرچیزی به‌وسیله نتیجه نهایی آن است که قابلیت اثبات پیدا می‌کند. درباره‌ی هر موضوعی باید با توجه به فایده آن نظر داد به این ترتیب معنای« صدق قضیه» در پراگماتیسم اصلن تغییر می‌کند و صدق هر گزاره فقط به وسیله نتایج عملی آن سنجیده شده و نه در این میان نسبت به واقعیت خارجی بی‌تفاوت است. بنابراین در این نظرگاه، حقیقت مولفه‌ای ساکت و تغییرناپذیر نیست و با گذشت زمان تحول پیدا می‌کند. در واقع این دیدگاه گرایش خاصی به کارکرد موضوعات داشته و نوعی از مادی‌گرایی محسوب می‌شود که با رد نسبت‌ها و مناسبات اجتماعی سبب ایجاد درگیری و تضاد در میان نسل‌های مختلف اجتماع شده است. صدرا در ادامه با بسط دیدگاه خود، از ارتباط این رویکرد با نحوه‌ی شکل‌گیری لمپنیسم می‌گوید. او بر این باور که لمپن، نه شکل ظاهر و نماد خارجی فرد، بلکه هویتی است که با این تعاریف مطابقت می‌کند و ممکن است که در همه اقشار و طبقات اجتماعی حضور داشته باشد. لمپن با توجه به مصلحت جریان غالب، منافع خود را در بقای آن جستجو می‌کند و نیاز دارد به فراخور موقعیت، تیغ بکشد و چماق به‌کار ببرد و در صورت نیاز جریان مسلط ، ممکن است قلم به دست بگیرد و کار فرهنگی کند، روزنامه و نشریه منتشر کند، شعر و داستان بنویسد و یا دوربین به دست بگیرد، مستند و فیلم بسازد، که همه‌ی این اعمال در راستای منافع جریان غالبی‌ست که منافع جماعت لمپن به آن وابسته است. چرا که آن‌ها به اصولی برای خود معتقد نیستند.
در پایان، محسن الوان‌ساز از تضاد رفتاری در روشن‌فکرای شعاری می‌گوید. او بر این عقیده است که نمود بارز این لمپنیسم(لمپن‌روشنفکر یا روشن‌فکری شعاری) معمولن در تضاد رفتاری روشن‌فکران به‌چشم می‌خورد. این‌که روشن‌فکری باورهای سنتی را ابزاری در خدمت تحمیق توده‌ها می‌داند ولی در زندگی شخصی خود دقیقن از همین

باورهای پوسیده بهره می‌جوید (تضاد حرف با عمل) خود نمونه‌ای از رفتار یک لمپن است.

الوان‌ساز لمپن‌ها را دارای الیناسیون(ازخودبیگانگی) نسبت به طبقه‌ی خود می‌داند و معتقد است؛ لمپن‌های امروز دیگر قمه و قداره به کمر نمی‌بندند، فحش‌های آبدار به هم نمی‌دهند اما خائن به طبقه خویش‌اند. او تاکید می‌کند که یک لمپن ممکن است رفتاری اعتراضی داشته باشد اما این اعتراض در قالب شورش و هتاکی‌ست نه یک عمل آگاهانه و برای تغییر. الوان‌ساز مصداقی بیرونی برای این دیدگاه قائل است، او به رفتاری اشاره دارد که کاربران شبکه‌های مجازی در قالب حمایت از مردم فرانسه و بلژیک با انتخاب تصویر پرچم این کشورها به عنوان عکس پروفایل انجام دادند یا کمپینی حمایتی که با شنیدن خبر بیماری محمدرضا شجریان تشکیل شد. او این مسائل را مصداق بارز لمپنیسم می‌داند. یعنی مطرح کردن خود به هر شکل ممکن! او اینگونه ادامه می دهد که هیچ انسانی از کشته شدن یا بیمار شدن یک انسان دیگر خوشحال نمی‌شود اما این‌که شما مسائل اصلی طبقه خود را به فراموشی بسپاری و با نمایشی در پی نشان دادن فرهیختگی خود باشی، قطعن رفتاری لمپنانه‌است. الوان‌ساز در ادامه از خصیصه‌های لمپن‌ها می‌گوید. او عقیده دارد که با این تعریف در حقیقت هر هنرمندی که دغدغه اجتماعی ندارد لمپن است. لمپن‌ها ابزار خوبی برای سرمایه‌داران و دولت‌های توتالیتر هستند. آنها چون فاحشه‌ها نرخ دارند و در انتظارند که کسی این نرخ را پرداخت کند تا در همان جبهه شمشیر بزنند. لمپن‌ها شیفته تایید هستند باید برایشان دست بزنید. مرام‌گذاری و آیین زندگی انگلی بی شک از ابداعات ایشان است. برای یک لمپن فرقی ندارد که چه چیز و چه کسی را تایید می‌کند، آنچه به او نفع می‌رساند خوب است آنچه بتواند بفروشد، معامله کند، یعنی فرقی ندارد که کتاب می‌فروشد یا ملکی در شمال شهر، حزب باد است.

همانطور که در گزارش فوق خواندید؛ شاعران و منتقدان کالج با شرکت در تریبون آزاد دیدگاه‌های خود را مطرح کردند. آنها با درکی خلاق، مفهوم "لمپنیسم" را با زوایای مختلف اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و تاریخی موشکافی، بسط و گسترش دادند که از جمله نقاط مشترکی که در بحث های مختلف بود می توان به اپورتونیست بودن لمپن‌ها، عدم تولید در عرصه‌های مختلف فکری، صنعتی وغیره (گسترش تعریف اولیه‌ی "لمپن" توسط مارکس و انگلس) ، از خود بیگانگی نسبت به طبقه‌ی اجتماعی خود، جعلی و پوشالی بودن ژست روشنفکرمآبانه و اینکه لمپن‌ها محصول نظام سلطه و بازوهای قدرت هستند، اشاره کرد.

ژانر دیگر
۹

ابد و یک روز
پیمان معادی | نوید محمدزاده | پریناز ایزدیار | شبنم مقدمی
ریما رامین فر | مهدی قربانی | معصومه رحمانی | شیرین یزدان بخش
مدیر فیلمبرداری: علی قاضی | تدوین: بهرام دهقان | طراح گریم: سعید ملکان
موسیقی: امید رییس دانا | طراح صحنه: محسن نصرالهی | صدابردار: امین میرشکاری
طراح لباس: غزاله معتمد | صداگذار: سید علیرضا علویان | جلوه های ویژه بصری: هادی اسلامی
مدیر تولید: محمدرضا منصوری
نویسنده و کارگردان: سعید روستایی | تهیه کننده: سعید ملکان
نامزد دریافت سیمرغ بلورین بهترین صدا در سی و چهارمین جشنواره فیلم فجر
نامزد دریافت سیمرغ بلورین بهترین بازیگر نقش اول مرد در سی و چهارمین جشنواره فیلم فجر
بهترین فیلم از نگاه تماشاگران در سی و چهارمین جشنواره فیلم فجر
برنده سیمرغ بلورین بهترین فیلم در بخش نگاه نو ، بهترین کارگردانی ، بهترین بازیگر نقش اول زن ، بهترین بازیگر نقش مکمل مرد
بهترین فیلمنامه ، بهترین تدوین و بهترین چهره‌پردازی در سی و چهارمین جشنواره فیلم فجر
پخش از فیلمیران

نمایشِ زوال یا زوالِ نمایشی

مهدی نادری

آنچـه کـه مـا در ابد و یک روز با آن مواجهیم؛ روایت اضـمحلالِ خانه‌ای در سرماست. سقوطی مداوم که تک‌تکِ ابژه‌ها در تداوم آن دخیل‌اند. اما زمانی که شخصی یا چیزی از جایی که هسـت، سقوط می‌کند، حتمن نیروی محرکه و نقصـانی فردی مسبب این سـقوط شـده اسـت. روسـتایی آیینه‌ای را مقابل‌مان گرفته که بسـیار تلخ و گزنده است، اما پرسـشِ اسـاسـی این‌جاسـت؛ چرا او تنها به پوسـته توجه می‌کند؟

چرا هیچ اشاره‌ای به ریشه‌ها نمی‌کند؟

به راستی فقر و فسـاد اجتماعی تنها عللِ فردی دارند؟ آیا ترویجِ جهل، تسـلطِ خرافه، عدم آموزش و دل‌زدگیِ ناشـی از توتالیتاریسم و سرمایه‌داری باعث ایجاد فقر، افسردگی و در نهایت مفاسد اجتماعی نیستند؟ چرا روستایی پا را کمی عقب‌تر از فسـاد اجتماعی نگذاشـت؟ تا به عنوان روشـنگرِ فرهنگی دسـت‌های عروسکِ خیمه‌شب بازی را نشان دهد. مرتضاها و محسن‌ها در جامعه کم نیستند اما چه المان‌هایی شخصیت‌های مرتضا و محسن را در فیلم شکل می‌دهند؟

سعید روستایی برای پیشبُردِ روایت خود، متن را به عنوان جهانی بسته، ساختمند فرض کرده و از ساختار جعبه چینی برای روایتِ خود بهره برده اسـت (جعبه‌های هم‌شـکل که یکی درونِ دیگری‌سـت. در ادبیات هرگاه داسـتانِ کوچکی درون داستانِ اصلی باشد که از لحاظ ساختار معنایی و فضا مشابه آن، اما از لحاظ زاویه دید متفاوت باشد، ما با ساختار جعبه چینی روبرو هستیم). اما برخی از این خرده داستان‌ها به سـاختار معنایی نرسـیده عمق پیدا نمی‌کنند و تنها به مسـاحتِ زوالِ همگانی افزوده می‌شـوند. در نوشـتار زیر قصـد دارم تا با اسـتفاده از تکنیکِ ساختار جعبه‌چینیِ بکار رفته در فیلم و باتوجه به تئوریِ مخاطبِ مخالف، اثر را موردِ ارزیابیِ انتقادی قرار دهم.

همان‌طور که گفته شـد، سـعید روسـتایی؛ با وارد کردنِ خرده‌داسـتان‌هایی به داسـتانِ اصـلی در تلاش اسـت تا مسـاحتِ این نابودیِ همگانی را بیشـتر کند: مرتضـا برادر بزرگتری که ترک اعتیاد کرده و حال سـرپرستِ خانه است و به شـدت محتاج سرمایه برای شروع کاری جدید. سمیه؛ دختر دلسـوز خانواده که سـنگِ همه را به سـینه می‌زند و سـعی در حلِ امورِ خانه دارد و نقشی مادرگونه ایفا کرده و حال باید(!) با پسـری افغانسـتانی ازدواج کرده و از ایران مهاجرت کند. محسـن؛ معتاد و خرده‌فروش مواد مخدر که اتفاقن نگران وضعیت خواهرش سمیه و خانواده‌اش بعد از رفتنِ او اسـت. شـهناز؛ که از سـرِ ناچاری برای سکونت به خـارج از تهران رفتـه و پسـری نوجوان دارد که برای بزرگ‌نماییِ خود دسـت به خودزنی می‌زند. لیلا؛ که اخلاق و منش‌اش با خانواده‌ی خود سـازگار نیسـت. مادر؛ که اسـاسـن مسئولیتی در قبالِ بچه‌ها و اعمالشان ندارد و نوید که نوجوانی به ظاهر باهوش و آینده‌دار است و در این خانه تنها تکیه‌گاهش سمیه است.

بینِ تمام این خرده‌داسـتان‌ها کدام یک می‌تواند داسـتانِ اصلی باشد؟

روسـتایی با تعدد این خرده‌داسـتان‌ها نتوانسـته به هرکدام عمق ویژه‌ای اعطا کند؛ به طور مثال پسـرِ شـهناز چرا باید برای بزرگ‌نمایی خودزنی کند؟ آیا نشانه‌هایی ساختاری از عمقِ این خودزنی(به مثابه‌ی بخشـی از زوال) می‌بینیم؟ مخاطب بعد از فهمیدن ماجرا حالا باید آنرا به فراموشـی بسپارد چرا که خرده‌داستان پسرِ شهناز حالا به پایان رسیده و آن بدبختی در همین‌جا پرونده‌اش بسـته می‌شـود و فیلم باید به شـوم‌بختی‌های سایرِ شخصیت‌ها بپردازد! چه عاملی باعث شده تا مرتضا به عنوان برادر و ستون خانواده، خواهر کوچکترش را به ازای دریافتِ مبلغی به عقد کسـی که دوستش ندارد دربیاورد؟ ساختار معناییِ شخصیت مرتضا و اسـاسـن هیچ‌یک از شـخصـیت‌های دیگر چیزی از گذشـته‌ی‌شـان نمی‌گویند. به طور مثال با دیدنِ تنها یک

عکس بر دیوار اتاق محسن درمیابیم که او هم روزی معتاد نبوده است! درواقع هرفیلم یا در کل هر اثر هنری بسترِ نظریه‌پردازی‌های تئوریکِ جامعه‌شناختی و سیاسی نیست. فیلم نباید تمامِ آنچه که بوده و هست و خواهد بود را نشان دهد که اگر این‌گونه بود دیگر سپیدخوانی و غلط‌خوانی و متنِ باز اصولن معنایی نداشت. اما وقتی با رئالیسمِ اجتماعی روبرو هستیم و قصد نقدی اجتماعی‌ست آیا این نقد تنها به افرادی که درگیر مفاسد اجتماعی هستند برمی‌گردد؟ ابد و یک روز هیچ‌گونه نشانه‌ای ساختمند که دلالت بر ریشه‌های فقر داشته باشد ندارد. به راستی فقر محصولِ چه نگاهی‌ست و کاپیتالیسم با این خانه چه کرده؟ آیا نظام‌های سرمایه‌داری زوالِ انسان را بشارت ندادند؟ زوالِ محسن‌ها یا مرتضاها یا سمیه‌ها و یا زوالِ آیندگانی مثل نوید؟ چه‌چیز آن‌ها را به سقوط واداشته؟ دقیقن همان چیزی‌ست که روستایی نمی‌گوید و حتی به صورت نشانه در هیچ‌کدام از صداهای فیلمِ پلی‌فونیکِ ابد و یک روز نیست؟ لیلا در سکانسی رو به شهناز و مادرش می‌گوید: «تو این خونه همه شب تصمیم می‌گیرن تغییر کنن اما صبح که پا می‌شن همه‌چیز یادشون می‌ره» گویی تنها نقصان فردی آنان را به سقوط کشانده است.

روستایی شخصیت‌ها را در سطح نگه می‌دارد. تعداد زیادی انسان‌های سیاه‌بخت در فیلم داریم که از پشتِ فیلم با تمامِ بدبختی‌هایشان به ما سلام می‌دهند و ما هم جواب می‌دهیم و تمام! نگاهی که حفظ شرایط موجود را تنها راه می‌داند و چیزی‌ست که سرمایه‌داری طالب آن است.

سعید روستایی؛ میزانسن و چیدمانی بسیار طبیعی می‌چیند، چیزی که کمتر آن را در سینمای ایران شاهد هستیم و شاید این فضای کاملن طبیعیِ خانه است که باعث می‌شود شخصیت‌ها دوآلیستی و مثبت و منفی عمل نکنند، محسن معتاد است اما هنوز دلسوز خواهر و خانواده است و آیینه‌ی مرتضا می‌شود از طرفی مرتضا سمیه را در ازای پول می‌دهد اما او نیز آیینه‌ی محسن است. مادری که اتفاقن فرشته نیست و در خطا و جرم محسن شریک شده و همواره او را توجیه می‌کند. حتی در این میان سمیه مخفیانه عاشق پسری شده بوده و حال آیا می‌توان با قطعیت نظر داد که برگشتنِ او تنها به خاطر دیدنِ برادرش که از آرایشگاه برمی‌گشت باشد یا چون دل در گروی دیگری دارد؟ اما باز تمامِ این عدم قطعیت‌های اخلاقیِ شخصیت‌ها و رفتاری توام با عدم دوآلیست، به عمق سیاه‌روزیِ آنان منجر نمی‌شود. در پایان می‌توان گفت ابد و یک روز گلوله‌ای نیست که به ریشه‌ها حمله‌ور شود، بلکه تنها آیینه‌ای‌ست که خودمان را نشان خودمان می‌دهد اما آیینه‌ای که تنها سطح و پوسته را نشان می‌دهد و کاپیتالیسم می‌تواند ستایش‌گرِ اصلیِ این نوع سینمای به اصطلاح انتقادی(!)باشد. پس روستایی نمایشِ زوالی را که پیش کشیده، عملن در حدِ زوالی نمایشی باقی می‌ماند بدون اینکه به ریشه‌های مفاسد اجتماعی ضربه‌ای بزند.

باید از فرار، فرار...

سمیه ابراهیمی

فیلم‌سازی وسینما، معجونی‌ست که اگر در تولید آن از عناصر و ترکیبات صحیحی استفاده شود به خوبی می‌تواند حسِ شور و کنجکاویِ مخاطب را برانگیزد.
تایم سکانس‌ها و موسیقیِ متن با انرژی مخاطب در تقابل‌اند؛ پس هر کارگردان خلاقی با انتخاب صحیح و آکادمیک هر ابژه در ماندگاری اثر خود نقش به سزایی دارد.
در فیلم ابد و یک روز، چیدمان ابژه‌ها و زاویه‌ی دوربین (دکوپاژ) چنان در هم ادغام شده که به زیباترین شکل ممکن با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند.
بعضی از سکانس‌ها؛ مثل دستگیری محسن (برادر سمیه) و همین‌طور رقص و شادی اعضای خانواده برای قبولیِ نوید (کوچکترین برادر سمیه) در مدرسه‌ی تیزهوشان، زمان کوتاه‌تری دارند و با سکانس‌های سریع، تغییر سریع مکان و حالات بازیگران مواجه می‌شویم که هیجان را به خوبی القا می‌کند و برعکس در سکانس‌هایی که با اندوه و سرشکستگی همراه است، زمان کندتر می‌گذرد و انرژی منتقل شده تغییر می‌کند که این می‌تواند یکی از نقاط قوت فیلم باشد.
روایت‌ها (ازدواج سمیه، اشاره‌هایی به مشکلات اعظم بخاطر بیوه بودنِ خواهر سمیه، اعتیاد محسن و ناسازگاری پسرِ شهناز(خواهر سمیه)) در این فیلم چنان تودرتو و به هم گره خورده‌اند که می‌توان از آن به‌عنوان ساختار جعبه‌چینی یاد کرد. البته با این ضعف که به دلیلِ اغراق و جلوه دادن به موتیف مقید فیلم، از پرداختن به موتیف‌های آزاد، شخصیت‌پردازی و ابژه‌ها خودداری شده است؛ حتا تا انتهای فیلم هیچگونه اطلاعاتی از نامزد سمیه به دست مخاطب نمی‌رسد.

در صنعت فیلم‌سازی، تمام حرکات بدن و صورت بازیگران، دیالوگ‌ها، میزانسن(چیدمان صحنه) و دکوپاژ (زاویه ی دید دوربین که به نوعی نقشِ مخاطب فیلم را بازی می‌کند)، شخصیت‌ها و ابژه‌های موجود در سکانس‌ها زیر سوال می‌رود؛ چرا که با چیدمان صحیح هر نشانه و ایجاد ارتباطی از پیش تعیین شده بین تمامیِ آن‌ها، حسیت و انرژیِ مدنظر را می‌توان در مخاطب ایجاد کرد.
این‌ها مجموعه نشانه‌های مرتبطی هستند، که ذهن مخاطب را درگیرِ ماجرا کرده و تا پایان فیلم به دنبال شخصیت‌ها می‌کشانند تا به مدلول نهایی (پشیمانی سمیه از رفتن) معطوف شود.

سعید روستایی در ۱۰۸ دقیقه، نوعی تنهایی اجتماعی را که تک‌تک افراد با آن دست و پنجه نرم می‌کنند، با نشانه‌ها و ابژه‌های نامتمرکز به تصویر کشیده است.
این تنهایی را در طردشدنِ محسن از طرف خانواده و نزدیکان و اصرار و تقلای او برای بودن در حین نبودن، زیست در نابودی، انزوا و اعتراضی که کت بسته‌ی التماس است می‌توان حس کرد.
با مادری که به فرزندان خود نزدیک‌تر از هر دوستی‌ست اما چه رفاقتی؟!
پنهان کردن مواد مخدر، کمک به فروش آن و!...
حاصلِ سکونت در خرابه‌ای هر چند کوچک از جنس بیماری، اعتیاد، عشق، تنفر، نیاز، جدل و غرور جز فرار چیست؟
برادری که به دلیل منفعت خویش با ظاهرسازی وانمود به نجات خواهر خود از منجلاب فقر، دست به فروش خواهر خود می‌زند و سکوت خواهری که عشق را از تن در آورده و بدون اعتراض در تنفری نامملوس زندگی می‌کند.
از بین بازیگرانی که در این فیلم ایفای نقش کرده‌اند؛ اعظم، بدلِ مادرانی‌ست که در جامعه‌ی ایرانی بسیارند و با پسری که به دنبال یافتنِ جایگاهی هر چند کوچک در جامعه‌ای‌ست که خود نیز در جایی که باید، ننشسته است؛

زخمی که بر صـورت خود زده تا دردهای نهفته‌ی خود را در چشمِ اطرافیان فرو کند.

اما بازیگرِ این نقش، نتوانسـته با نقش خود زندگی کند و تصـنع را آمیزه‌ی دیالوگ‌ها و حرکات خود می‌کند. نقطه‌ی مقابل این تصنع، لیلاست و سردیِ خوابیده در چهره‌اش که به زیبایی حسِ لازم را منتقل می‌کند.

اوج استتیک و زیباییِ این فیلم، مقابله و برخورد محسن (به عنوان یک فرد معتاد) با فروش خواهرش بوده که با توجه به عکس العملِ برادرش، نشـان از برخورد اشـتباه جامعه با معتادانی‌ست که به‌جای حمایت، طرد می‌شوند.

مجهولاتی نیز در طول فیلم به چشـم می‌خورند؛ مثل دلیلِ وضع مالیِ خوبِ شهناز که فردی تنهاست و دلیل بازگشت سـمیه در پایان فیلم که می‌تواند دلیلی بر باز بودن پایان فیلم باشد.

شرایط پیچیده

رئوف دلفی

انسان‌ها موجودات پیچیده‌ای نیستند، تنها در یک شرایط پیچیده قرار گرفته‌اند.
ابد و یک روز روایت سایه‌هاست، قصه‌ی جبر و جبر. انسان‌هایی که از قعر سیاهی می‌آیند، هستند اما دیده نمی‌شوند. نه صداشان به جایی می‌رسد و نه کسی به دادشان. مدام در حال سقوط هستند، فرو می‌روند اما هرگز پیش نمی‌روند .
قصه‌ی طبقه‌ای‌ست که شرایط و جبر آن را هدایت می‌کند.
ابد و یک روز از نظر سینمایی با رویکردی رئالیستی و ناتورئال دست به قصه‌پردازی می‌زند که بشدت در رئالیسم موفق و اصلا آنتی پات نمی‌شود و سمپاتی تماشاگر را به راحت به دست می‌آورد.
بازی‌ها اُوراکت نیست، پیرنگ های ریز و درشت، کار را دراماتیزه می‌کند و فیلم از تمپو نمی‌افتد.
تکنیک دوربین روی دست در این فیلم بسیار موفق عمل می‌کند و از دوربین یک کاراکتر می‌سازد که می‌تواند مخاطب را وارد و شاهد ماجراها کند.
به باور من این فیلم در استفاده از این تکنیک جز موفق‌ترین آثار سینمایی ایران محسوب می‌شود.
چرا که دوربین، نسبتش را با آدم‌ها پیدا می‌کند و تبدیل به شخصیت می‌شود.
بعنوان مثال اکثر صحنه‌های مشاجره دوربین روی دست، معلق است و حس لجام گسیختگی و فضای استرس و تشویش را به خوبی القا می‌کند یا در برخورد با برادر بزرگ‌تر از دوربین ایستا و قاب‌بندی ثابت استفاده می‌کند که به شکل ناخودآگاه به ما تصویرِ مردی با ثبات‌تر را مُتبادر می‌کند و یا در برخورد با برادری که معتاد است دوربین با قاب‌هایی مُندرس‌تر تصویرسازی می‌کند.
از این رو دکوپاژ اثر بسیار هوشمندانه و زوایای دوربین حساب شده و در خدمت داستان است.
پلان‌ها، قاب‌بندی و عمر پلان‌ها درست و به اندازه و فرم تدوین کار، ریتم چینش پلان‌ها چشم را خسته نمی‌کند و سعی می‌کند بر اساس فضای قصه ریتم خود را تند و کُند کند.
میزانسن‌ها برعکس بسیاری از فیلم‌های ایرانی باورپذیرند و این‌بار رفته رفته دوربین است که فضا تولید می‌کند و خانه و خانواده ملموس می‌شود.
به جرات می‌توان گفت ابد و یک روز جز معدود آثاری‌ست که خانواده‌ی ایرانی را به خوبی به اکران می‌کشد و آدم‌ها از تیپ و ماکت تبدیل به شخصیت می‌شوند و باورشان می‌کنیم. در این فیلم هیچکس سیاه و هیچکس سفید نیست بلکه آدم‌ها خاکستری‌اند، مجموعه‌ایی از دروغ، صداقت، خوبی، بدی، پلیدی، محبت و... که در واقع زمینی‌اند. برای همین است که واقعی و قابل باورند. قسم دروغ می‌خورند، فحش می‌دهند، دعوا می‌کنند، محبت می‌کنند، عاشق می‌شوند، گاه خشمگین‌اند و گاه خوشحال. در اصل زاییده‌ی یک شرایط و محصول اجتماعی هستند که آنها را مدریت می‌کند.
اکت بازیگرها به اندازه و فیگوراتیو نیست. بازی‌ها حاوی زیست و دراماند. فیلمنامه بسیار دقیق نوشته شده و استانداردهای یک فیلمنامه‌ی قابل قبول را دارد.
گره‌ها، تعلیق‌ها، دیالوگ‌ها، چیدمان کاراکترها و کش و قوس‌های داستان اگزوتیک نیست و خانه و کاراکترها زنده می‌شوند. آدم‌ها ما به ازای بیرونی پیدا می‌کنند و می‌شود آن‌ها را باور کرد و مصداق بیرونی برای‌شان در نظر گرفت.
برای مثال دعوایی که بین دو برادر شکل می‌گیرد و به فروش خواهرشان اشاره دارد، اما هیچکس حرف برادر معتاد را نمی‌پذیرد و دیالوگ‌های او به خواهرش از سکانس‌های درخشان این اثر است که فیلنامه‌نویس، فیلم‌ساز و میزانسن و بازی بازیگران همه در هم تنیده و نقطه‌ی اوج اثر را بوجود می‌آورد.

فیلم از منطق سینمایی خوبی برخوردار است و به شعور مخاطب توهین نمی‌کند و در نهایت موفق می‌شود از آن خانه و آدم‌ها نمادسازی کند، چرا که سینما هنر عینیت است. در سینما هرچیزی ابتدا همان چیز است، یعنی اگر یک درخت را نشان بدهیم این درخت هیچ معنایی جز یک درخت ندارد، برعکس ادبیات که درخت با توجه به عقبه‌ی خودش می‌تواند نماد استقامت و پایداری باشد. در سینما برای ساخت نماد باید اول از باورپذیری عبور و سپس فضاسازی کرد و نمادها از پس اتمسفرِ بصری و عینیت بخشی حاصل شوند. مثلن خانواده را کم‌کم به ایران و سمیه را به مهاجرت و آدم‌های داخل هرکدام تبدیل به چیزی استعاری می‌شوند. نکته‌ی دیگری که در این فیلم قابل توجه است، آکساسوار صحنه و استفاده از اشیاست. نوع دکوربندی خانه و طرز لباس پوشیدن بازیگرها و وسایل داخل خانه کامل در خدمت واقعیت قرار دارد و حتا اشیا صاحب هویت و زندگی هستند. از جاروبرقی، قالی‌ها، مواد و تمام اجزای صحنه در نهایت فضای فیلم به خوبی ساخته می‌شود و با واقعیت این‌همانی می‌کند.

داستایفسکی می‌گوید: «هیچ چیزی خیال انگیزتر از خود واقعیت نیست».

فیلم ابد و یک روز در نهایت محکوم بودن انسان به شرایطی که زاییده‌ی او نیست و فکر به رهایی را بخوبی عنوان می‌کند. به اندازه حرف می‌زند، ژست انتلکت ندارد و چون می‌داند چگونه سینمایی و به اندازه حرف بزند، درنهایت عمق پیدا می‌کند و تبدیل به اثری تماشایی می‌شود که دیدنش خالی از لطف نیست.

سوژه‌های خنثا

محمد مروج

فقر در جوامع مختلف، یکی از پدیده‌های شومی‌ست که به مرور زمان باعث فروپاشی و اضمحلال نهادها و عوامل درگیر با آن می‌شود. این فقر می‌تواند هم اقتصادی باشد و هم فرهنگی، ولی معمولن این هر دو در پی یکدیگرند. فقر اقتصادی که به خاطر سیاست‌های منفعت طلبانه‌ی قدرت‌های کاپیتالیستی و سرمایه‌داری بر قشر ضعیف و ناتوان جامعه تحمیل می‌شود و در نتیجه، افراد درگیر با آن، قدرت تفکر صحیح را از دست می‌دهند و تا ابد با این چالش دست به گریبانند.

موتیف مقید این فیلم، به تصویر کشیدن همین اضمحلال و واپاشی درونی‌ست. فقری که خانواده درگیر آن است، باعث می‌شود تا کاراکترها اعمالی انجام دهند که بر خلاف میل و طبع آن‌هاست. مرتضا که می‌خواهد در غیاب پدر، نقش بزرگ خانواده را ایفا کند، ولی به‌خاطر تغییر شغل و فراهم کردن منبع درآمد مناسب، مجبور به فروختن خواهرش و نوید که پسر باهوش و آینده‌داری‌ست، مجبور به جابه‌جایی مواد مخدر برادرش محسن و سمیه که عضو دل‌سوز و غم‌خوار خانواده است، وادار به ازدواج تحمیلی با جوانی افغانستانی و دوری از مادر پیر و ناتوان اش می‌شود. این‌ها، گوشه‌ای از اعمالی هستند که شخصیت‌های فیلم هر یک به نوعی درگیر آن هستند.

علت نام‌گذاری فیلم می‌تواند چند چیز باشد. اگر خانه‌ای را که قصه‌ی فیلم در آن اتفاق می‌افتد، استعاره‌ای از وطن بدانیم، برای ساختن و آبادکردن ایران باید از خود گذشت و مثل سمیه که در سکانس پایانی فیلم به خانه باز می‌گردد، ایستادگی کرد و با وجود این‌که می‌دانیم امیدی به تغییر اوضاع نیست، با رویکردی آنارشیستی به مبارزه بپردازیم. از طرف دیگر، نظام حاکم بر ایران با تفکر سنتی و بنیاد گرایانه‌اش، تمامی مردم را در چنگال ابد و یک روز گرفتار کرده، به‌طوری‌که حتا بعد از مرگ نیز روی آسایش را نخواهند دید.

با این پیش‌زمینه و طرح چند موضوع، به نقاط قوت و ضعف فیلم می‌پردازیم.

نقاط قوت:

۱) کارگردان جوان این فیلم سعی کرده نگاهی جزئی‌نگر داشته باشد که ازین لحاظ کار او شبیه سینمای فرهادی و کاهانی‌ست با این تفاوت که او جوان و بی‌پرواتر است و کمتر محافظه کاری می‌کند. شاید چون این اولین فیلم بلند سعید روستایی‌ست، او از قضاوت شدن توسط جامعه‌ی سینمایی ایران نمی‌ترسد و سعی می‌کند این دیدگاه را در فیلمش نشان دهد. او از شیوه‌ی جعبه‌چینی در روایت داستان استفاده می‌کند، یعنی مینی‌مال استوری‌هایی (موتیف‌های آزاد) در دل روایت جای گرفته‌اند که در خدمت قصه‌ی اصلی‌اند (موتیف مقید). در این شیوه، داستان‌های کوتاهی به موازات قصه‌ی اصلی روایت می‌شوند که با موتیف مقید فیلم در ارتباطند و در واقع مثل جعبه کادوهای شبیه به‌هم که در یکدیگر جای گرفته‌اند و از لحاظ ظاهری شبیه هم هستند، عمل می‌کنند. داستان زندگی اعظم و یا افسردگی دختر کوچک خانواده در راستای جریان اصلی فیلم هستند که به روند داستان کمک می‌کنند.

۲) از نگاه دوآلیستی رایج در ادبیات و سینما در ابد و یک روز خبری نیست، یعنی فیلم شخصیت مثبت و منفی ندارد و این نقطه‌ی عطفی در کارنامه‌ی هنری سعید روستایی محسوب می‌شود. در اکثر فیلم‌ها، قاچاقچی و یا مصرف کننده‌ی مواد، کاراکترهای منفی‌اند ولی این‌جا می‌بینیم که محسن (برادر معتاد خانواده) با وجود بیماری اعتیاد، باز نسبت به سرنوشت خواهرش سمیه، دلسوزتر از مرتضا (پسر بزرگ) است و یا سمیه که تا اواخر فیلم، عضو متعهد و مسئولیت‌پذیر خانواده است، در دو جا خلاف احساس‌اش عمل می‌کند. یکی آن‌جا که به نوید (پسر باهوش خانه) می‌گوید قصد ترک خانه را ندارد و در واقع به او دروغ

گفت و جای دیگر که محسن اظهار می‌کند که سمیه عاشق پسری دیگر بوده و او یک‌بار مچ آن‌ها را در مسیر آموزشگاه خیاطی می‌گیرد. پس مخاطب در می‌یابد که سمیه مریم مقدس نیست. هم‌چنین نظر مثبتی که بیننده نسبت به مرتضا و دید منفی به محسن دارد ولی در انتهای فیلم، این باور دوآلیستی متعادل می‌شود.

نقطه‌ی ضعفی که می‌توان به آن اشاره کرد، این است که بعضی از شخصیت‌ها به‌خوبی پرداخت نشده‌اند و نقش آن‌ها در فیلم کلیشه‌ای شده است مثل نقش خواهر شوهردار و یا پسرش که برای تکمیل لات‌بازی‌هایش، به صورت خود چاقو زده است. کاش راجع به آن شخصیت‌ها بیشتر فضاسازی می‌کرد تا نقش آن‌ها در پازل فیلم بهتر جا می‌افتاد.

در کل، می‌توان به این فیلم به‌عنوان یک اثر آوانگارد نگریست، چون سعی کرده از زاویه‌ی دید جدیدی به معضلات اجتماعی نگاه کند. مثلن مادر خانواده که همه‌جا تقدیس می‌شود، در این فیلم مواد مخدر محسن را جاساز می‌کند که این کارش باعث تعجب فرزندانش می‌شود یا زاویه‌ی دیدی که نسبت به معضل اعتیاد در خانواده‌های ایرانی دارد. محسن پسر معتاد خانواده، محکوم به حاشیه‌نشینی و انزواست. وی در اکثر سکانس‌ها، تنهاست. تنها زندگی می‌کند، غذا می‌خورد، می‌رقصد، می‌خوابد، حتا در عکس خانوادگی جدا از دیگران است و در نهایت به کمپ ترک اعتیاد برده می‌شود.

در حال حاضر، دسترسی به انواع مواد در تمامی شهرهای ایران از خریدن شکلات و بستنی آسان‌تر است. علت چیست؟ آیا قدرت حاکمه ازین وضع بی‌اطلاع است؟ اگر این همه سنگ مبارزه با مواد مخدر در خاورمیانه را به سینه می‌زند، پس چرا اقدام به دستگیری دانه‌درشت‌های مافیای مواد نمی‌کند و فقط خرده‌پاهایی مثل محسن را می‌گیرد؟جواب واضح است. چون خود دولت به شکل‌های مختلف در این مسأله ذی‌نفع است. او خرده‌پاها و ساقی‌های کوچک را می‌گیرد و در زندان که در واقع همان جذام خانه‌ی این‌همان شده است، تحت آموزش زندانیان با سابقه قرار می‌دهد تا بعد از آزادی، این‌بار با تجربه‌ی بیشتر در چرخه‌ی حمل و توزیع مواد جای بدهد و یا در نقش جاسوس و خبر چین با به خطر انداختن جان‌شان، آن‌ها را به درون سیستم‌های مخوف مافیایی بفرستد تا سود بیشتری ازین تجارت کثیف عایدش شود. این یک گروتسک واقعی‌ست که در ایران جریان دارد. از یک‌سو خودشان به اعتیاد جوانان دامن می‌زنند و از سوی دیگر با اخذ پول، مجوز تأسیس کمپ‌ها و مراکز نگهداری از معتادان را می‌دهند. این نگاه را می‌توان به بسیاری مسائل و مشکلات دیگر نیز تعمیم داد. مثلن حکومت‌های مذهبی تحت لوای دین، جوانان را محدود و استعدادهای فردی‌شان را سرکوب می‌کنند و آن‌ها را به سمت افسردگی می‌برند تا با بستری کردن‌شان در تیمارستان‌ها، بیشتر آن‌ها را به‌هنجار کنند. از طرفی همه‌ی این بستری شدن‌ها، همراه با ثبت اطلاعات شخصی و سوابق بیماران است و همین امر، نظارت بر مردم را به دنبال دارد که این خود، یکی از راه‌های کنترل و رام کردن بدن‌هاست. نکته‌ی جالب دیگر ابد و یک روز، نگاه ضد نژادپرستانه‌ی فیلم‌نامه است. یعنی وقتی در پایان فیلم، سمیه بدون دعوا و درگیری با خانواده‌ی شوهر افغانستانی خود به خانه بازمی‌گردد، این موضوع بیانگر گفتمان و دیالکتیک منطقی بین مردم دو کشور همسایه‌ی ایران و افغانستان است که به‌صورت غیرمستقیم به این موضوع اشاره می‌شود.

این فیلم می‌تواند نویدی برای ظهور یک فیلم‌ساز مستقل با نگاهی آوانگارد در سینمای ایران باشد. ابد و یک روز فیلمی چند تأویلی‌ست که از زوایای مختلف می‌شود راجع به آن بحث کرد. می‌توان امیدوار بود که سعید روستایی با انرژی به کارش ادامه دهد و در ادامه‌ی مسیر پر فراز و نشیبش، تن به میان‌مایگی ندهد تا بتواند در فیلم‌های بعدی‌اش موفق‌تر باشد.

سریال شکست

عارف حسینی

نگاهی روان‌شناختی به فیلم «ابد و یک روز»

در روان‌شناسی کلاسیک که مبتنی بر نظریات فروید است عملکرد ذهنی انسان به سه قسمت تقسیم می‌شود:

-نهاد(id)

-خود(ego)

-فراخود(super ego)

عملکرد «نهاد» بر اصل لذت (به معنای عام) استوار است، «فراخود» بر اساس اخلاق اقدام می‌کند، و «خود» به‌نوعی درگیری میان این دو را بر اساس واقعیت برطرف می‌کند.

«ابد و یک روز» داستان دختری (سمیه) است که یکی از برادرانش(مرتضا) قصد دارد او را به ازدواج یک بیگانه (از کشوری دیگر) در آورد و برادر دیگرش (محسن) با این قضیه مخالف است

مرتضا در نقش قَیِّم خانواده در پی ایجاد فضایی بهتر برای خود و خانواده است. او برای رسیدن به این مسئله تصمیماتی می‌گیرد هم‌چون؛ وادار کردن سمیه به ازدواج، فرستادن محسن به کمپ ترک اعتیاد، از بین بردن مواد مخدری که محسن در خانه نگهداری می‌کرد، نهی کردن نوید از خرید برای محسن و... . مرتضا برای رسیدن به میلش که ازدواج خود و سروسامان دادن به وضعیت خانه است در برابر اخلاق اجتماعی می‌ایستد اما در عمل با شکست روبه‌رو می‌شود، سمیه ازدواج نمی‌کند، نوید برای محسن به خرید می‌رود، محسن در برابرش قد علم می‌کند و... .

سمیه برای رسیدن خانواده به آرامش، حاضر می‌شود پیشنهاد مرتضا(ازدواج با بیگانه) را بپذیرد، به منظور فداکاری، امیال خودش را سرکوب کند و حتا از کسی که

عاشقش است، دست بکشد. در پایان فیلم و با بازگشت او به خانه، شاید باز هم جنبه ایثارگری اوست که موجب این کار شده است نه میل سرکوب‌شده‌اش.

از محسن که یک بیمار (معتاد) است، انتظاری نمی‌رود. اعضای خانواده (به‌جز مادر) به چشم ترحم و حتا تنفر به او نگاه می‌کنند، جزیره‌ای جداافتاده که اسیر شهوت خود است اما برعکسِ مرتضا پای‌بند و مُصِّر به اخلاقی‌ست که سمیه نباید برای دیگران فداکاری کند و برای این کار حتا حاضر است خودش را به بیرون این خانه و خانواده تبعید کند.آن‌چه که در این خانواده و سه شخصیتِ آن برجسته است شکست خوردن «نهاد» و «خودِ» انسان در برابر «فراخود» است. درواقع خواست، لذت و وجدان آدمی در برابر خواست، عُرف و اخلاق جامعه مغلوب می‌شود.

هر کدام از این سه شخصیت برای رسیدن به قصد «خود» با سرکوب و جولان دادن امیالشان (نهاد)، در آخر و در برابر خواست دیگران (فراخود) ناموفق هستند. خودها شکست می‌خورند، خواست‌ها شکست می‌خورند؛ مرتضا به خاطر تصمیم سمیه مبنی بر بازگشت ناکام می‌ماند، سمیه شاید به خاطر قولی که به نوید داده بود برمی‌گردد، محسن به خاطر تصمیم مرتضا دوباره به کمپ می‌رود.

این‌جاست که اجتماع و دیگری تاثیر خودش را بر تصمیمات فردی نشان می‌دهند، در واقع اجتماع نهادی‌ست قدرتمندتر از نهاد انسان که او را از رسیدن به لذت‌ها و خواسته‌هایش باز می‌دارد.

ابد و یک روز روایتی از ناگزیری‌ها

ایوب احراری

ما ناگزیرم که زندگی کنیم.

تغییر، حرکت و جنگیدن استعاره‌هایی از زندگی هستند. ابد و یک روز خانواده‌ای را به تصویر می‌کشد که در جهت تغییر قدم برمی‌دارد. اما در نهایت می‌بینیم که این تلاش جهت اشتباهی را نشانه رفته و همه سعی در تغییر دیگیری دارند. برای نشان دادن این موضوع قصد دارم با دید یک ساختارگرای جزئی‌نگر به تکه‌های مختلف فیلم اشاره کنم.
برای مثال ابتدای فیلم با تمیز کردن خانه شروع می‌شود. سمیه موزهای گندیده را بیرون می‌ریزد. اعظم وقتی کمدهای آشپزخانه را باز می‌کند نسبت به وجود وسایل کهنه شکایت می‌کند و یا شلواری که بارها دوخته شده را بیرون می‌اندازد.
محسن برای ترک اعتیاد به کمپ فرستاده شده است. حتا اتاقش را هم تغییر می‌دهند. شهناز، خانه‌اش را به بیرون شهر انتقال داده لیلا به دنبال تغییر شغل است.
مرتضا مغازه‌اش را می‌فروشد و با پولی که از خواستگار سمیه گرفته مغازه‌ای نو را اجاره می‌کند.
پس سمیه هم در حال تغییر است.
یعنی چه شخصیت‌ها و چه نوع برخورد هر عضو خانواده با دیگر اعضا و حتا چیدمان صحنه‌ها این موضوع را نشان می‌دهد که همه چیز در حال تغییر است.
اما در این بین شخصیت مادر در فیلم نماد تغییر ناپذیری‌ست. مثلن مواد مخدرهای محسن را پنهان می‌کند تا مانع از تغییر او شود. گوجه‌های گندیده را می‌خورد و روتختی را وصله می‌زند.
یا وسایل کهنه را نگه می‌دارد. حتا به دلیل کهولت سن خودش را خراب می کند. مثل وسایل داخل مغازه و موزهایی که از بس مانده خراب شده‌اند.

اما این‌همه تلاش برای تغییر چرا با شکست روبرو می‌شود؟ لیلا کارش را رها کرده و گربه‌هایش را به سمیه می‌سپارد. اعظم بعد از مرگ شوهرش به خانه‌ی پدری بازگشته و یا شهناز بعد از طلاق قصد دارد دوباره کنار خوهران و برادرانش زندگی کند. حتا در آخر فیلم می‌بینیم که سمیه هم نامزدی‌اش را به هم می‌زند تا مرتضا دوباره به مغازه‌ی قبلی خود بازگردد.
محسن را هم دوباره به کمپ می‌برند اما در پاسخ به چرایی این پرسش می‌توان گفت: فیلم قصد داشت نشان دهد تغییر ابتدا باید از خود آدم شروع شود. برای مثال نه سمیه که با رفتنش قصد داشت همه را به فکر وا دارد موفق شد و نه مرتضا که قصد داشت محسن را تغییر دهد. یک وقتی ما باید برای تغییر پیرامون خود به تغییر خودمان که جزئی از همین محیط هستیم بپردازیم. نکته‌ی دیگری که در این فیلم وجود دارد و باز هم با زندگی همخوانی می‌کند نبود قهرمان است. حتا سمیه که قصد دارد دیگران را تغییر دهد خود در بغرنجی مانند همه‌ی شخصیت‌ها گرفتار شده است. اما نکته‌ی مثبت که نماد تغییر را نشان می‌دهد کم سن و سال‌ترین عضو خانواده است. اما کارگردان در بسط دادن شخصیت او کوتاهی کرده و می‌توانست بیشتر به این شخصیت پر و بال دهد. البته کارگردان شخصیت نوید را تا حدودی معرفی کرده است. مثلن وقتی سمیه به مدرسه مراجعه می‌کند. مدیر، از شانس نوید برای قبولی در مدرسه ی تیزهوشان می‌گوید و یا در پایان فیلم، او با توجه به نوع برخورد اعضای خانواده و گفتگوی بین‌شان متوجه غیاب خواهرش می‌شود. درنهایت باید گفت: سعی سمیه در تغییر نوید با دیالوگی که در اتاق به او می‌گوید نشان داده شده است و در واقع می‌توان گفت این سعی و پیام کارگردان است که بر روی لب‌های سمیه می‌آید.
"سعی کن مثل ما دروغگو نباشی"

فیلمی که شروع نشد!

ایوب مردانی

ابد و یک روز در آغاز با اتفاق جالبی همراه است و آن اتفاق همراه شدن بیننده با خانه است. جایگاهی دوست داشتنی و قابل فهم برای تک‌تک بینندگان البته از نوع ایرانی! و این همراه شدن با خانه، همراه شدن با دختری‌ست که در گردش و معرفی اعضای خانواده به بیننده، سعی در ایجاد یک این‌همانی اولیه با مخاطب دارد که کارگردان به خوبی از پس آن بر می‌آید. فیلم شروع نمی‌شود بلکه مخاطب را عضوی از خودش می‌کند تا با خانواده‌ای آسیب دیده همراه شود، خانواده‌ای که از هر طرف دچار ریزش شده و فریادِ تمام دیوارها و نشتی‌های خانه و خانواده مدام به گوش می‌رسد. تصویری که با بازی‌های خوب و تلاش‌های بی‌وقفه بازیگران عجین شده و بازتاب خوبی از واقعیت را به بیننده القا می‌کند. بحثی که مهم‌ترین نکته‌ی مثبت برای مخاطب است و باعث می‌شود مخاطب دچار تعلیق و سرگردانی در خانه‌ای پر از آشفتگی شود. پاشنه آشیل فیلم جوانی‌ست معتاد که در حین نشان دادن اعتیاد به روشی عینی و اجتماعی‌تر، آدمی‌ست عاشق خانواده که با روشی غریزی و گاهی خشونت‌آمیز عمل می‌کند و خارج از شعار، حرکتی باورپذیر دارد اما تمام فلاکتِ خانواده نیز بر شانه‌ی اوست و در جایی دود می‌شود. جریان داشتن عشق و فلاکت در راستای یکدیگر از کنش‌ها و تضادهای خوب فیلم است که بیننده را تا جای ممکن به شخصیت‌ها و داستان نزدیک می‌کند. بعد از اپیزود ابتدایی که شروعی آرام دارد، حالا دختری که ما را وارد خانه کرده، دوباره سراغ بیننده می‌آید و بیننده را وارد جریان اصلی داستانی می‌کند که در میان تمام خرده روایت‌های دیگر اثر، روایت خوبی دارد و تمام شخصیت‌ها را به صورتی پیوسته مورد آزار روحی قرار می‌دهد تا تمام سکانس‌ها پر شود از دیالوگ‌هایی با ریتم‌های تند و احساسی و در مواردی دلسوزانه که شاید از نقاط ضعف فیلم باید به همین موضوع اشاره کرد، چرا که بیشتر بار روایت قصه روی دوش دیالوگ قرار می‌گیرد و خشونت و گریه فقط در کلام و چشم بازیگران اتفاق می‌افتد. البته دیالوگ‌های قوی و حساب شده‌ای در اثر روستایی جریان دارند که نشان از یک فیلمنامه‌ی خوب و حساب شده است. در ابد و یک روز ما نقش خوب و بد را در جریان داستان نمی‌بینیم اما کنش‌های مثبت و منفی در فیلم جریان پرتداومی دارند که در نقش دختر داستان و برادر کوچک‌تر بازخوردهای مثبت را ایفا می‌کند. شاید ابرقهرمان خانواده را دختر آغاز کننده فیلم باید نامید چون کارگردان شخصیتی خلق می‌کند که به واسطه‌ی تصمیمی که برای رفتن می‌گیرد، سعی در پیدا کردن روشی برای بهبود شرایط خانواده است. خانواده‌ای که بدون حضور دختر دچار نابودی بیشتری خواهد شد. ارزش گذاری برای این شخصیت به درستی و به‌جا انجام شده است چون حضور ابرقهرمانانه‌ای به خود نمی‌گیرد و لابه‌لای تارهای شخصیتی دیگر کم‌رنگ می‌شود. از دیگر نکات مثبت این روایت سینمایی، سیالیت شخصیت‌های اصلی و فاصله داشتن از حالت تک محوری قصه است زیرا برای یک ژانر اجتماعی تک محور شدن شاید تضاد نامتعارفی باشد که کارگردان به خوبی از این موضوع دور شده است. شخصیت‌پردازی بسیار خوب است اما از نقاط گنگ شخصیت‌ها، وجود خواهری وسواسی است که در آخر به نگه‌داری از گربه‌ها مشغول می‌شود و شخصیتش به پرداخت خوبی نمی‌رسد، تنها در چندجا نقشی تقابلی و شاید منطقی را در مقابل دختر اصلی فیلم بازی می‌کند. چیزی که بهتر بود بیشتر به آن پرداخته شود چون مناسبت درستی با دیگر اعضای خانواده ندارد و باعث کنجکاوی مخاطب می‌شود. همچنین ما در خرده‌روایت‌های اثر با موضوعی طرف هستیم که نیازی به بودن ندارد و تاثیری مستقیم بر روی داستان ایجاد نمی‌کند که همان چاقو خوردن خواهرزاده‌ی خانواده است. اتفاقی که در ادامه هم به سرانجام درستی نمی‌رسد. البته از نگاهی شاید کارگردان

قصد پرداختن به شخصیت خواهر دیگر و معضلات زندگی‌اش داشته اما از داستان بیرون است و اتفاق درستی در فیلم نیست. از نکات اجتماعی دیگری که در سایه جریان دارد، مقایسه جامعه ایران و افغانستان است که هر دو به روشی سنتی با مساله‌ی ازدواج برخورد می‌کنند؛ از یک سو در ایران با مهریه روبرو هستیم و نگرانی دختران از ازدواج نکردن و مستقل نشدن و از سوی دیگر فرهنگی که در افغانستان رایج است و پول دادن برای گرفتن دختر و ازدواج است که در جای درستی این مساله سنتی و مذهبی دو جامعه به هم گره می‌خورد و در آخر با احساس غریبه بودن دختر در این گره خاتمه پیدا می‌کند که جای توجه دارد. از بهترین سکانس‌های تصویری، سکانسی در پایان و ورود برادر کوچک‌تر به خانه است که با نمای دور دوربین و حرکتی چرخشی تمام اعضای سیاه شده‌ی خانواده را به خوبی و زیر سرپوش‌ها نشان می‌دهد که برای کسانی که فیلم را ندیده‌اند تا همین حد کافی‌ست و پیشنهاد من دیدن این ساخته‌ی بلند سعید روستایی کارگردان جوان و خوش آتیه‌ی سینما در ژانر اجتماعی‌ست. ژانری که بارها تکرار شده اما در ساخته‌ی روستایی با رویکردی ملموس‌تر اتفاقی جدیدی رقم می‌خورد که جای تماشا دارد. البته باید گفت که از لحاظ سینمایی و تکنیکی تنها دلیل برای سینما رفتن و دیدن فیلم بر روی پرده، قرار گرفتن در یک جمع اجتماعی است وگرنه از نماها و تصاویر دور و بسته سینمایی به ندرت می‌توان روی پرده پیدا کرد. در آخر ابد و یک روز فیلمی سراسر اجتماعی و خانوادگی است که از نظر آسیب‌شناسی و پیوند زدن مخاطب با این قشر از جامعه خوب عمل می‌کند و در برابر دیگر آثار اجتماعی ساخته شده در ایران حرف‌های قلدری برای زدن دارد. روایت از جایی شروع نمی‌شود و در جایی پایان نمی‌یابد چون وضعیت اجتماعی حاکم بر فیلم تمام نشدنی‌ست و طعنه‌ی بزرگی به زندگی، سیاهی فقر، اعتیاد و گمگشتگی قشری از جامعه می‌زند که با نام ابد و یک روز سعی در نشان دادن تداوم این سیاهی دارد، سیاهی‌ای که حتی بعد از مردن نیز یک روز دیگر ادامه پیدا خواهد کرد.

نوری که خود منشا نیست

جان صدرا

«ابد و یک روز» توجیه تراژدی جاری در زندگی مردم کشور است. مردمی که درچنبره‌ی فقر اسیرندواعضای کشوری که در اثر بی تدبیری حاکمان و سلطه‌ی بی‌خردان (بورژواهای سنتی، که زائده‌ای در زنجیره‌ی نظام سرمایه داری هستند)، دچار بیماری مزمن شده و به اجبار به مشاغل غیر مولد و واسطه‌ای، نظیر مغازه‌داری، دست‌فروشی، نگه‌داری حیوانات بیمار و قاچاق روی آورده‌اند. مشکل جامعه بلاهتی است که سی و اندی سال بر جامعه حکم رانده و تمام تئوری‌های ارتجاعی و متروک موجود در نهان‌خانه‌ی ذهنِ فسیل‌های حاکم را به محک تجربه زده است و نتیجه این پروسه‌ی طولانی و پایان‌ناپذیرِ آزمون و خطا، جامعه‌ای بیمار و مردمی تهی از هرگونه عقلانیت و غرق در منجلاب فسادهای اجتماعی و فاقد نُرم‌های اخلاقی است.

«ابد و یک روز» توجیه‌گر بی‌کفایتی حاکمیت است. گرچه کارگردان تلاش کرده با نمایشی رئال، فلاکت موجود مردم را، به تصویر بکشد، اما نتیجه‌ی آن، محکوم کردن مردم است. نام فیلم بر گرفته از نوعی مجازات در قانون است، که البته، قید یک روز برای تاکید بر غیرقابل تخفیف و تعلیق بودن این مجازات است. ولی مجازاتی با این وصف در قانون مجازات وجود ندارد بلکه فقط بین افراد جامعه مصطلح شده است. کارگردان از این مجازات غیر مصرح در قانون مجازات، به عنوان یک شمشیر داموکلس، روی گردن همین جامعه استفاده می‌کند (شاید بدون قصد). درهیچ کجای این همه دیالوگ که مثل ریگ، فقط بدبختی را ردیف به ردیف قطار کش می‌کند، کوچکترین اشاره‌ای به ناعادلانه بودن مجازات قربانی (شخص محکوم)، چه به تصریح و چه به تلمیح، نمی‌کند. وقتی رییس دادگستری همین سیستم، که خود دست در جنایات سال ۶۷ دارد

فریاد می‌زند اعدام دیگر جواب‌گو نیست و باید به فکر مجازات‌های جایگزین بود، توجیه بسته بودن فضا، دیگر خیلی نخ نماست.

مسئولیت هنرمندی که خود را نخبه می‌داند، حرکت در پیشاپیش مردم جامعه است نه توجیه ناتوانی و بلاهت حاکمیت. این افراد کاسب هستند و چه خوشایند ذائقه‌ی ما باشد و چه نباشد، این‌گونه فیلم‌ها توجیه‌گر حاکمیت فاسد هستند که تنها، ظلم را توجیه هنری می‌کنند. به قول وینستون چرچیل:

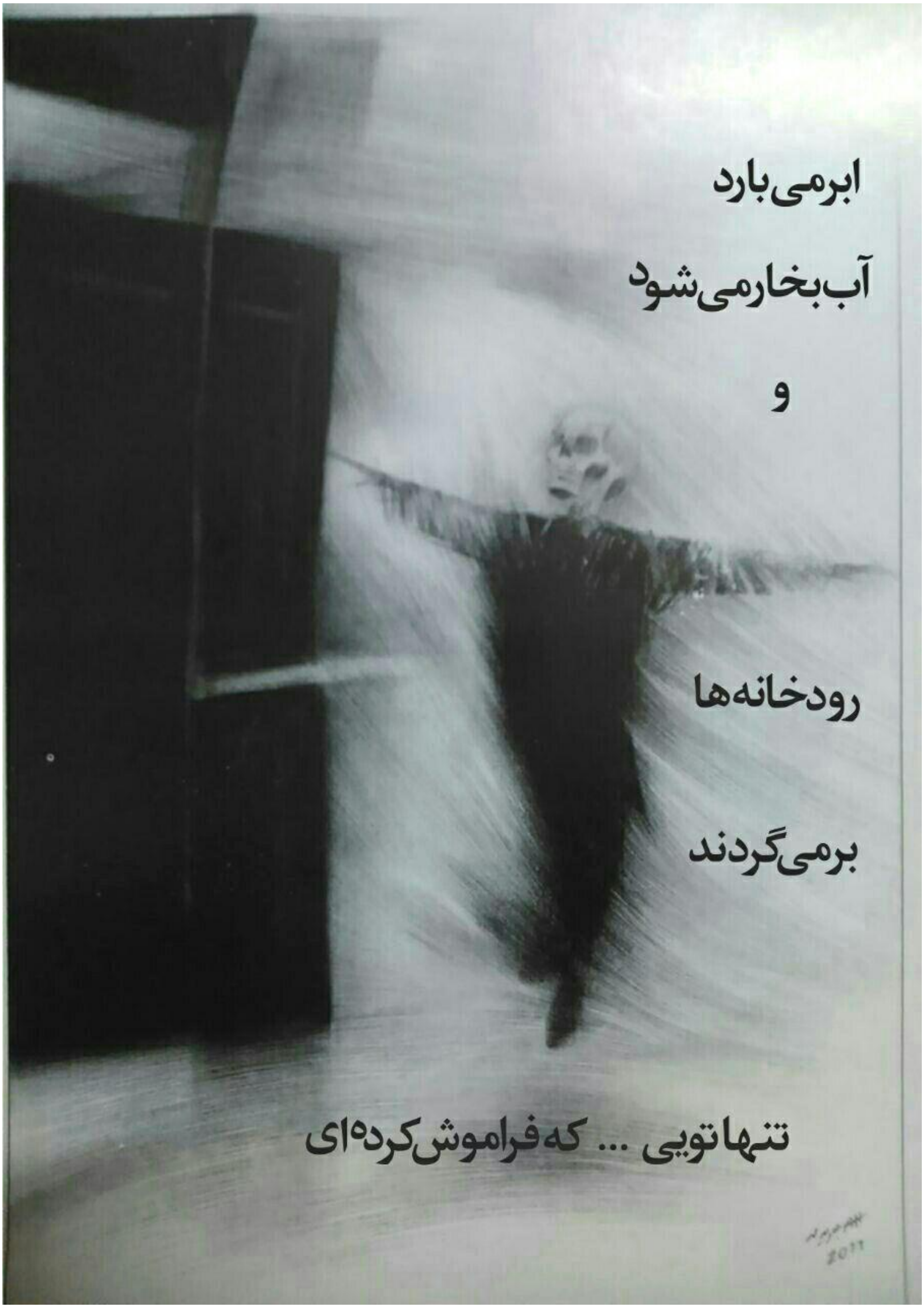
«اقتصاد ضعیف و فقر فقط و فقط دو دلیل دارد، یا حاکمان احمقند یا احمق‌ها حاکم‌اند، خشک‌سالی و جنگ بهانه است».

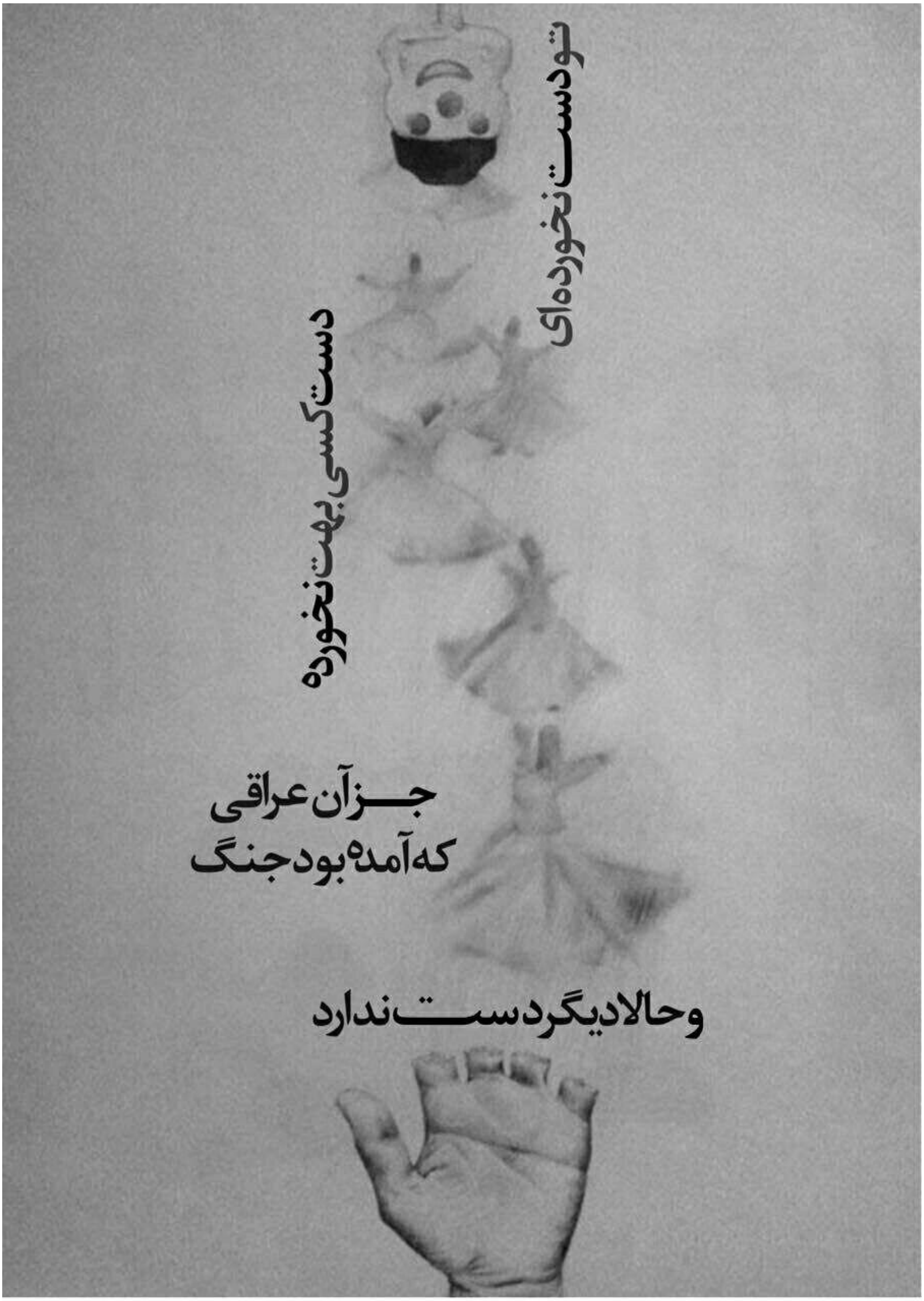
نقا شعر
١٠

چیزی ازت نمانده باقی
غیر دو چشم قائم شده در قاب
این عذاب عظیم
با اینکه سال‌هاست
رفته‌ای
بپا
گذاشته‌ای
در
این
خانه

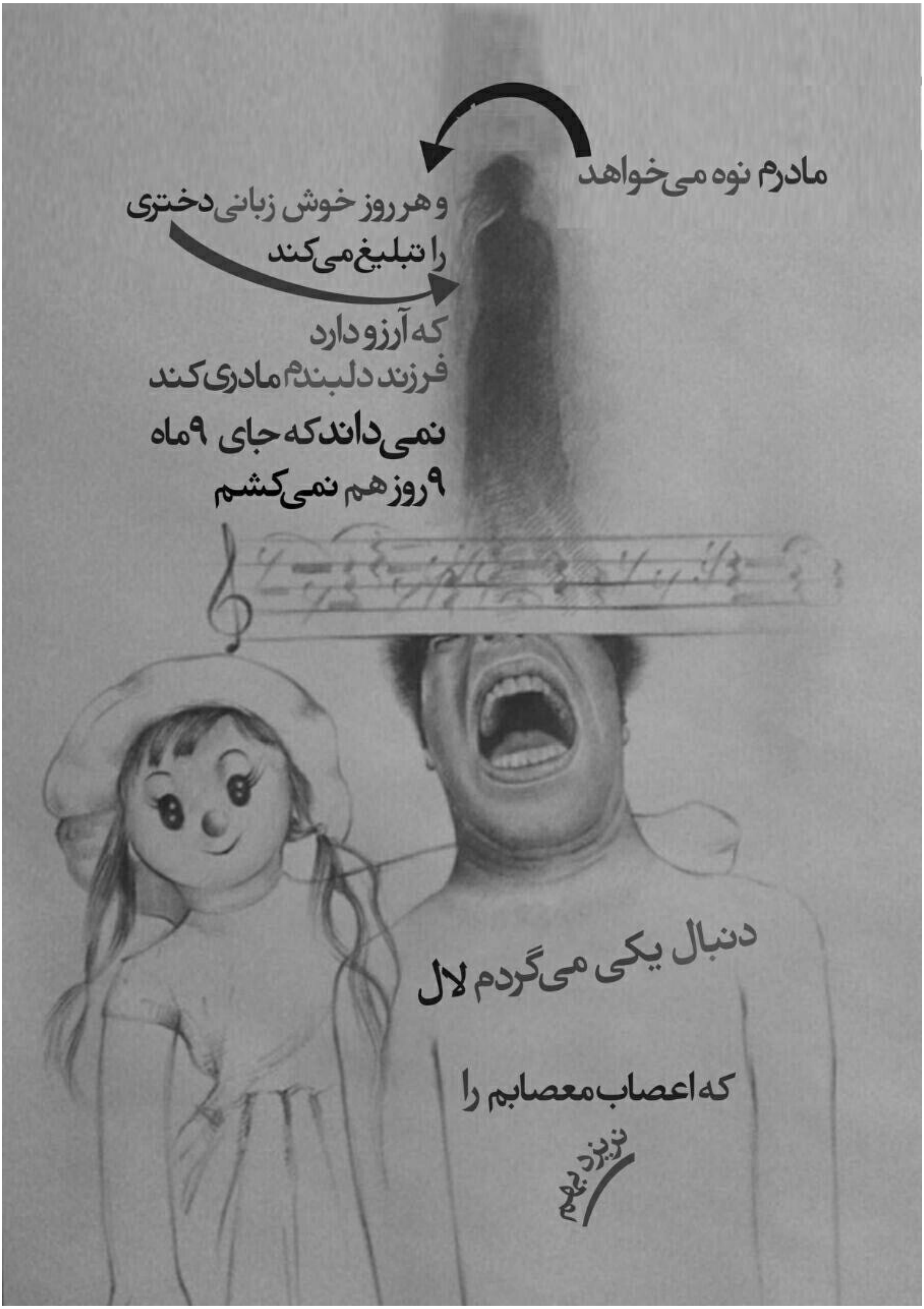
جز
سئوال
سوسکی
ندارد
این
خانه
سروکله اش که پیدا می‌شود
از اتاق کارم
تا پشت در آشپزخانه
دنبالش می‌کنم
بعد هم
زیر این دمپایی ابری
طوری که دردش نگیرد
لِه

او یک حمایت بود
من به خلاء تکیه کرده بودم
چه می‌دانستم
عشـــق
یعنی شـــق!
و شقه شقه شدن
چه می‌دانستم من
تو نبودی
با تو بودم


ابر می‌بارد
آب بخار می‌شود
و
رودخانه‌ها
برمی‌گردند
تنها تویی ... که فراموش کرده‌ای
2011


تو دست نخورده‌ای
دست کسی بهت نخورده
جز آن عراقی
که آمده بود جنگ
و حالا دیگر دست ندارد

شکسته‌ام سازی
که زیر باران زنگ می‌خورد
گاهی دشتی
گاهی شور........
از گوشه‌ی اصفهان تا ماهور
در همه دستگاهی کار کرده‌ام
کاری که عشق کرد با من
باران نکرد با آهن


مادرم نوه می‌خواهد
و هر روز خوش زبانی دختری
را تبلیغ می‌کند
که آرزو دارد
فرزند دلبندم مادری کند
نمی‌داند که جای ۹ماه
۹روز هم نمی‌کشم
دنبال یکی می‌گردم لال
که اعصاب معصابم را
نریزد بهم

من دوحرف دارد
شما سه‌حرف
چرابه‌هم‌نزنیم
ازدوباره‌می‌گویم
دوخـــــت‌کم
دوســــت‌کم !
ماپاره‌خیلی داریم
دشمن؟! تولیدمان‌بالاست

ضمیمه
پاسخ به پرسش های کالجی
۱۱

یک توضیح

ضـــمیمه‌ی مجله فایل شـــعر، بخش تازه‌ای‌ســـت که از این شـــماره تقدیم شـــما می‌شـــود. اولین شـــماره ضـــمیمه را اختصـــاص داده‌ایم به پاســـخ به پرســـش‌های کالجی که دریچه‌ای‌ست برای نورپاشـی بر نقاط تاریک شعر. هر ماه جلســـه‌ی پرســـش و پاســـخی داریم پیرامون کالج شـــعر و فعالیت‌هایش. علی عبدالرضـایی نیز مشارکتی خلاق در آن دارد و به ســـوالات اعضـــای کالج پاســـخ می‌دهد. در این شـــماره ســـعی کرده‌ایم با پیاده‌ســـازی بخشـــی از فایل‌های صوتی پاسخ‌ها، آن دسته از مخاطبان مجله را که عضو کالج نیســـتند نیز در جریان آخرین پرســـش و پاســـخ کالجی قرار دهیم.

جان صدرا و بلور اشرف

حمید محسنی

برخی از کتاب‌های شما سیاسی‌ست، بسیاری از شعرهای‌تان هم رویکردی سیاسی دارند اما اصلن از شکل مألوف شعرهای سیاسی تبعیت نمی‌کنند. یعنی شعرهاتان همان‌قدر که درونی رادیکال دارند، بیرون‌شان نیز آوانگارد است، شما فکر می‌کنید آیا اثری که از فرمی آوانگارد برخوردار است به همین نسبت باید درونی آوانگارد نیز داشته باشند؟

عبدالرضایی

آوانگاردیسم و رادیکالیسم، دو روی یک سکه‌اند؛ از نیما گرفته تا رویایی، همه در صورت شعر دست برده، آبش‌خورِ درونِ شعرشان جز شعر کلاسیک نیست، در واقع آوانگاردهای ایرانی از دم نئوکلاسیک‌اند. شاملو نیز که وارطانش حسینِ صحرای کربلاست، آیدایش مریم مقدس، بیشتر شعرهاش در آسمان سیر کرده و با زندگی و زمین بیگانه است. بی آن‌که بداند جز آرمان‌خواهیِ شیعی تبلیغ نمی‌کند. هرچقدر که بیرونِ شعر این سه شاعر معروفِ معاصر رادیکال است، درونِ شعرشان به‌شدّت محافظه‌کار بوده و در حوزه‌های درون‌متنی اکیدن خطر نمی‌کند! ادب و ادبیات کار دست شعر فارسی داده، سرطانِ تظاهر و تمیزنمایی بیماریِ اپیدمی شده‌ی شعر پیشروی فارسی‌ست. شخص با جسدِ زبان کشتی می‌گیرد، افعال و کلماتش را کج‌وکوله می‌کند اما درونِ شعرش فراتر از سانتی‌مانتالیسمِ منحطِ مهدی سهیلی نمی‌رود. این یکی گیر می‌کند در تغزلِ بندتنبانی و دیگری نبشِ حماسه‌سرائیِ آرمان‌خواهانه دفن می‌شود! چرا شعرِ معاصرِ فارسی حتا یک پیشاناظم حکمت ندارد!؟ مگر ناظم حکمت سیاسی‌ترین شعرها را ننوشته، پس چرا هراسی نداشت اگر از گردن به پایین ناظم حکمت نبود!؟ برخلاف رویکرد خیلی‌ها، رادیکالیسم، خر رنگ کنی نیست. شق‌القمر نیست اگر علیه دیکتاتور و دیکتاتوری می‌نویسند. حالا دیگر مردمِ کوچه و بازار حتا برخی از بسیجی‌ها و پاسدارها نیز خلاف دیکتاتور فکر می‌کنند و سیاست‌هایش را برنمی‌تابند. این‌که برخی شاعرها لباس وزن، قافیه، فرم و تکنیک را تنِ مخالفتی همگانی کنند و آن‌چه را که مردمِ کوچه و بازار هم می‌دانند باز به خوردشان بدهند، دیگر نه سیاسی و نه رادیکال است! دلش را اگر دارند خطر کنند. ریسکی کنند و علیه خرافاتی که بدل به باور عام شده بنویسند! دریغا که حتا سگِ ایرج میرزا به این اپورتونیست‌های خایه‌ی مردم مال، شرف دارد. اگر اپسیلونی شجاعت هنری دارند یک قدم از بقّالِ سرِ کوچه‌شان پا پیش‌تر بگذارند و توی باورهاش دست ببرند! حکومت‌ها و دیکتاتورها را خودِ مردم یعنی همین بقّال‌ها تولید می‌کنند. اگر رادیکال‌مآب‌ها گدای شهرت نیستند، جلوی بلاهتِ مردمی بایستند! نویسنده و آرتیستی که لااقل گامی جلوتر از مردم، حرکت و گاهی خلافِ خواست مردم عمل نکند اُپورتونیستی بیش نیست.

لیلا قربانی

خیلی‌ها شما را ضدِ اخلاق می‌دانند و به نوع رفتارهای ادبی‌تان انتقاد دارند. بسیاری از کسانی که قبلن آثارتان را ستایش می‌کردند، حالا از منتقدان شما هستند. آن‌ها معتقدند شما بسیار لخت می‌نویسید و اخلاقِ روشنفکری را هم رعایت نمی‌کنید، چه دفاعی از این انتقادات دارید؟

عبدالرضایی

هنر، فنِّ آن‌دیگری بودن است؛ صنعت افشاست، نامِ دیگرِ لختی‌ست. هنرِ نمایاندن است و ما هنوز در حالِ مخفی کردن هستیم. سیاست و دیانتِ ما مخفی‌ست، اما هنوز از رو نمی‌رویم و نمی‌دانیم هنر چیزی جز خیانت به مخفی‌ها نیست. دریغا حتا آن‌ها که مرا خوب می‌دانند این را

نمی‌دانند. آن‌ها شانس نداشتند خودشان باشند، سنّت، خودشان را کشته است و از تازه سر در نمی‌آورند. البته خوب می‌توانند از تازه بگویند اما خودشان را نمی‌گویند. آن‌ها نمی‌خواهند که معمولی بنویسم اما توقّع دارند که معمولی باشم، مثل خودشان! شعار می‌دهند که از «طبق معمول» بدشان می‌آید، اما به طرز فجیعی معمولی‌اند! سطحی‌نگری، آدم‌ها را قورت داده است، کسی فکر نمی‌کند. شنیده‌اند که من بهشتی در برزخام! با این‌همه به آتش نزدیک می‌شوند چون گرم‌شان می‌کند. اما آن‌قدر توی آتش می‌مانند که می‌سوزند و این دادشان را در می‌آورد! زن و مرد هم ندارد، همه این‌گونه‌اند و همین جهانِ مرا تنها کرده! تا بخواهی از نیچه می‌دانند، رمبو را ستایش می‌کنند، گاهی مثل ماریای «ابرِ شلوارپوش» نرم می‌شوند، اما مایاکوفسکی را ایرانی نمی‌خواهند، ایرانی باید مثل خودشان باشد، معمولی! ما همه قبرستانی هستیم در یک زندگیِ مرده! در این گورستان همه کمین کرده‌ایم که شخصی زنده و یا تازه‌ای بیاید، او را بُکشیم، چرا!؟ مگر بیمارید!؟ این‌جا مرگ مولف را بدون آن‌که بدانند می‌دانند، اما آن‌جا فقط مرگ مولف را می‌خوانند.

من عاشق ایرانی‌ها هستم اما از همه‌شان می‌ترسم. آن‌ها فقط مرا به یادم می‌آورند و دائم تصمیم می‌گیرند، بدون آن‌که فکر را در آن دخالت دهند. چون فقط سنّت منطقی‌ست، فقط مرگ منطقی‌ست، فقط مخفی منطقی‌ست. ما به طرز فجیعی معمولی هستیم اما جر می‌دهیم خودمان را که غیرمعمول بنویسیم. ما همه‌مان عملی هستیم اما به آن‌چه فکر می‌کنیم عمل نمی‌کنیم چون به سنّت معتادیم! سنّت ما را در خودمان مخفی کرده و کسی نمی‌داند که دیروز نیست. چند سالی می‌شد که دوست دختر سابقم را ندیده بودم، هفته‌ی گذشته دیدمش! گفتم: باز در گودترین آغوشی که تاکنون داشتم، دوباره غرق شوم. خطوط بدنش، حرف‌هاش و آشپزی‌ش بهتر شده بود. اما، این‌که دیگر او نبود، من عوض شده بودم! از این عوضی خواستم به او نزدیک شود، نشد! خواستم او را بغل کنم، نشد! یعنی دیگر نمی‌خواستم، یعنی می‌خواستم و نمی‌خواستم. خواست از دیروز برمی‌خواست و دوری دقیقن امروزین بود. این شاید مشکل من است، سینمای ضربانِ دلِ من است، اما من عوضی نیستم فقط عوض می‌شوم. چون زمین مدام می‌گردد و می‌رود، نمی‌ایستد تا آن‌جا که بودیم بمانیم! حتا سرم داد می‌زنند، باز «پاریس در رنو» می‌خواهند، که یک دیروزِ وحشتناک است! من با آن غریبه‌ام، چرا بنویسم!؟ چرا حالا را همان‌طوری که حالاست افشا نکنم!؟ هنر صنعت افشاست، نامِ دیگرِ لُختی‌ست، چرا بپوشانم!؟ گاهی زیادی لُختم، گاهی لَختی! چون آن لحظه می‌خواست که آن‌طور باشم که نوشتم. ولی سیاست و دیانتِ ما مخفی‌ست و هر دو ادبیات می‌خواهند. بیخود نیست که ادبیاتِ ما، جایی جز گورستانی مخفی نیست. پرفورمنسِ ما اداست، شعر ما اداست، هنرِ ما تقلیدی‌ست و حتا همین تقلید را هم مخفی می‌کنیم. اگر از این زندان فرار کنیم، اگر همه خودمان باشیم همه چیز درست می‌شود.

معصومه زارع

من ضدِ رمانِ «هرمافرودیت» و رمانِ «ایکسبازی» شما را خوانده‌ام. مجموعه داستانِ «بدکاری» و «تختخواب میز کار من است» را هم اخیرن خوانده ام. چرا تمام شخصیت‌های رمان‌ها و داستان‌هایتان سادیست یا مازوخیست‌اند؟ گاهی فکر می‌کنم که شما دنیا را تیمارستانی بزرگ می‌پندارید، در این‌باره بسیار فکر کرده‌ام و شنیدن پاسخِ شما برایم جالب است.

عبدالرضایی

از منظر روان‌شناسی، آدم‌ها همه بیمارِ روانی هستند و علائمِ این بیماری‌ها، وقت سکس آشکارتر است. عده‌ی بزرگی از مردان علاقه دارند معشوق‌شان موقعِ عشق‌بازی، از زن‌های دیگر و اندام سکسی‌شان بگوید، اما فقط وقت سکس او را جنده‌خانه می‌خواهند و توقع دارند در بقیه‌ی مواقع مریم

مقدسی در کنار داشته باشند. زن‌ها نیز علی‌رغم مخالفت اولیه‌شان به مرور به این خواست تن می‌دهند و رفته‌رفته از داشتن رقیب سکسی خیالی لذت جنسی نیز می‌برند. خلاصه، کم یا زیاد ما مدام با سیطره‌ی سادیسم و مازوخیسم بر تخت‌خواب روبه‌روایم. از این بابت شناختِ روانِ آدم‌ها برای آن‌که می‌نویسد یک ناگزیری‌ست و هر نویسنده‌ی بزرگی روان‌شناسی تجربی‌ست یا به بیان دیگر، به نحوی روانی‌ست. مثلن روایت، از طریق جریان سیالِ ذهن، بدون برخورداری از «شیزوفرنیِ هنری» ممکن نیست. بی‌نظمی در نشانه‌گذاری، اختلال در کاربردِ گرامر (ما در زبان ادبی دستور نداریم و از این لحاظ؛ دستور زبان نامیده‌ای‌ست محصولِ دیکتاتوریِ ذهنیِ فارسی‌زبانان)، فلاش‌بک‌ها و فلاش‌فورواردهای پی‌درپیِ زمانی در داستان، این‌ها همه بیانگرِ روانِ شیزوفرنیک نویسنده‌ست. اساسن نوشتنِ خلاق، رویکردی سادیستی‌ست و نویسنده‌ای وجود ندارد که لااقل، به فکرهایِ آن‌دیگری تجاوز نکند! بسیاری از شاعران و نویسندگانِ دردمند، مازوخیست‌اند. آن‌ها با به‌کارگیریِ انواع و اقسامِ تکنیک‌های جانشینی، مدام در جست‌وجویِ دردند و این‌گونه خود را آزار می‌دهند. مازوخیسم به خودآزاری یا آزارخواهیِ جنسی اطلاق می‌شود و از نام «لئوپولد فون زاخر مازوخ»، نویسنده‌ی اتریشی، گرفته شده که «ساشه مازوخ» هم صداش می‌زنند. دقیقن نمی‌دانم کدام داستان‌های مازوخ به فارسی ترجمه شده و از آن‌جایی که بسیار تنانه می‌نویسد بعید می‌دانم مترجم‌های فارسی‌زبان سراغش بروند. شخصیت‌های داستان‌های مازوخ، اغلب از این‌که زن‌ها با آن‌ها بدرفتاری کنند و در نهایت بر زندگی‌شان چیره شوند، لذتِ جنسی می‌برند. مثلن «ونوس خزپوش» نام اثری از مازوخ است، که در آن پسر دانشجویی به نام «سِورین» که هم خوش‌تیپ و خوش‌قیافه‌ست، هم زندگی خوبی دارد، با دخترِ اشراف‌زاده‌ای به نام «واندا» آشنا می‌شود. سورین که پیش‌تر در خود تمایل به بردگی و خودآزاری را کشف کرده بود درمی‌یابد که با این زن می‌تواند به آرزوهای جنسی‌ش برسد.

به این ترتیب رابطه‌ی ارباب و نوکرِ جنسی بین واندا و سورین شکل می‌گیرد و داستان را پیش می‌برد. البته در قرن نوزدهم چنین رفتاری در سکس متداول نبوده و انحرافِ روانی محسوب می‌شد؛ درحالی‌که امروزه امر لذت‌بری در سکس به سمتی رفته که فحاشی و استفاده از زبان خشونت باعث می‌شود دو کامجو زودتر به اوج لذت رسیده و بیشتر از هم لذت ببرند. اساسن سکس حتا در شکل طبیعی خود کنشی سادومازوخیستی‌ست. مثلن بسیاری از مردان جوان وقت سکس از این‌که توسط معشوق با صدای بلند با کلماتی نظیر نامرد یا بی‌شرف خوانده شوند لذت می‌برند و این لذت وقتی به اوج خود می‌رسد که زن نیز توسط طرف مقابل جنده و جاکش خطاب شود. از لحاظ عملی نیز قبولِ سکس توسط زن جدای از حسِ لذت‌خواهی، چیزی جز قبول شکنجه نیست.

ایوب مردانی

آیا در آثارتان با مساله‌ی روانشناختیِ «آنیما یا آنیموس» برخورد کرده‌اید؟ یا از قصد این موضوع رو جای دادید؟ (در این موضوع اگر در حالت کلی‌تر نیز حرف بزنید ممنون می‌شوم) و سوال بعدی این است که، در بعضی از آثار شما که این روزها خواندم، مساله‌ی هم‌نشینیِ زبان با حکمت و شعور برای من ملموس و لذت‌بخش بود. این اتفاق در شعر چطور شکل می‌گیرد و چطور به این مرحله از شعر باید رسید؟

عبدالرضایی

معمولن در نگارش شعرم زن هستم، یعنی زنِ درونم (آنیمایم)، کارگردانِ بلامنازعِ متن است. به بیان دیگر در لحظه‌یِ نگارش شعر، حسیت من نقش فعال‌تری ایفا می‌کند. بعد از نوشتن شعر، وقتی دوباره سراغ آن می‌روم این بار«آنیموس» من، کارگردان مطلق است، یعنی مرد

درونم وارد پروسه‌ی ادیتِ شعر می‌شود. بنابراین، می‌توانم بگویم که کلمات برای من جنسیت دارند و تشخیص این جنسیت از طریق آنیما و آنیموسم صورت می‌گیرد. به عقیده‌ی فروید و خیلی از روانشناسان، دو نوع انطباق وجود دارد که با بخشی از این ایده موافق هستم. این‌که شما با نوعی این‌همانی طرف هستید و به دلیل نقش‌پذیریِ آنیما و آنیموس درون من است که شما در اشعار، داستان‌ها و دیگر کارهایم می‌بینید، که همه نوع نقشی را پذیرفته‌ام. یعنی می‌توانم در قالب همه نوع نقشی قرار بگیرم و البته رُلِ اصلی در این نقش‌پذیری‌ها را همین آنیما و آنیموس دارند.

ایوب مردانی

در این چند اثری که اخیرن از شما خواندم، بحثِ هم‌نشینیِ زمان با حکمت و شعور برای من ملموس و لذت بخش بود، شما رفتاری شعوری با متن دارید و تفکر در اغلب متون شما حرف اول را می زند، این اتفاق برای شما چگونه می‌افتد؟

عبدالرضایی

باید بگویم: بعد از طی کردن یک پروسه، وقتی به قدرت زبان اشراف پیدا می‌کنی، به شعر نزدیک‌تر می‌شوی. من اعتیاد فجیعی به شعر دارم، حقیقتن اگر هفته‌ای یک شعر خلاق نخوانم حالم بد می‌شود. مهم‌ترین چیزی که مرا ارضاء می‌کند برخورد ناگهانی و خوانش یک شعر خوب است و مجموعه‌ی این تجربه‌ها و لذت‌ها آدمی را به دانش و اشراف می‌رساند. البته، مثل خیلی‌ها ادعای دانشمندی ندارم، چون وقتی کار می‌کنی همیشه حس دانشجویی داری و این حس آن‌قدر قوی است که هرچه در آن عمیق شوی، بیشتر متوجه می‌شوی نمی‌دانی و نیازمند کشف هستی. با این‌همه، مجموعه مطالعات و تجربیات ادبی و زیستی مرا به‌جایی رسانده که می‌توانم به‌وسیله‌ی آن، بینِ تفکرِ شعری و تفکر فلسفی، تفاوت بگذارم. یعنی قدرتِ تشخیص آن‌چه که باید در اثری مثل «دیلِ گپ» یا «آنارشیست ها واقعی‌ترند» و یا یک مجموعه شعر طرح شود را دارم. مثلن در شعری که اخیرن نوشته‌ام (شکست برجام) ابتدا قصد داشتم مقاله‌ای درباره شکست قطع‌نامه‌ی ایران (برجام) بنویسم (که البته قبلن نوشته و خیلی مسائل را پیش‌بینی کرده بودم). همه‌ی آن چیزهایی را که می‌خواستم با یک زبان روتین در مقاله بگویم ناخودآگاه بدل به شعر شد و بازی‌های زبانی، آن را پیش برد. در همین شعر بود که ناگهان «سردار سلیمانی» را خود ارتش آمریکا دیدم و طیِ نویسشِ آن به این کشف و شهود رسیدم. البته مشخص است که دست‌ها همه در یک کاسه است، چون این‌ها پولِ ایران را برمی‌دارند و در سوریه و لبنان خرج می‌کنند. از طرف دیگر کشورهای عربی ترسیده و تسلیحات خریداری می‌کنند، تا امنیت خود را بالا ببرند و دلیل این موضوع هم آن است که سردار سلیمانی با غرب و کاپیتالیسم همکار و همدست است. تا با ایجاد ناامنی، کشورهای عربی را به خرید تسلیحات از غرب و کاپیتالیسم سوق دهد و در این شعر بی‌آن‌که بخواهم و بدان فکر کرده باشم به این موضوع رسیدم.

برای مثال: «شعبان بی‌مخ»، در این شعر فردی مقید است که به این رذالت رسیده و دخترهای ایرانی را می‌خرد و با هزار نیرنگ به دُبی و دیگر کشورها صادر می‌کند. با این تفکر که فسادِ این کشورها بالا رفته و امام زمان ظهور کند و این همان تفکر حجتیه است که زمین را تکه‌ای از سیاهی می‌پندارند و می‌کوشند آن‌قدر بر پلیدی آن بی‌افزایند تا منفجر شده و به نور و بهشت برسند. قسمت دوم سؤال‌تان هم این بود که چگونه می‌توان به این مرحله رسید، با مطالعه، شناخت و تجربه، مسلم است هرچه شاعر بینش‌اش بالاتر برود ناگزیر به مطالعه بیشتر است. چون توقع از او بالاتر می‌رود و مجبور است مدام خودش را بسط دهد، این همان چیزی است که در ایران مد نیست.

بسیاری از شاعران انگلیسی همین روند را داشته و در حال مطالعه‌ی مداوم هستند، منتها در حیطه‌ی تخصصیِ خودشان، برایِ مثل: اگر شعرشان در زمینه‌ی موضوعاتِ علمی، جغرافیایی یا فلسفی‌ست فقط در حیطه‌ی علاقه و گرایش خودشان مطالعه دارند.

به‌نظرم شاعرانِ ایرانی چندبعدی‌ترند، اگرچه اقیانوسی هستند با عمقِ یک میلی‌متر، اما شاعرِ انگلیسی عینِ «چاه ویل» است که ته ندارد. به‌طوری‌که وقتی کسی اشعار «سیلویا پلات» را می‌خواند، هرچه مقاله درباره‌ی «سیلویا پلات» یا «تد هیوز» هست را خوانده است. اما اگر از همین شاعر درباره‌ی «نثر بیت آمریکا» و یا درباره‌ی شاعر لهستانی «شیمبورسکا» و یا «ناظم حکمت» سوال شود چیزی نمی‌داند. در حالی‌که شاعر ایرانی ادعا می‌کند هایکو، شعر کلاسیک و همه را می‌داند، اما در اصل شناختی عمیق از این مقولات ندارد. ما یک گنجینه‌ی بزرگ در ادبیات ایران داریم و آن ادبیات کلاسیک ماست. برایِ مثال: بحث‌هایی را که در زمینه‌ی طریقه‌ی «نقش بندیان» یا تفکر «ملامتیه» داریم. یک شاعر انگلیسی نمی‌داند، چون فارسی نمی خواند اما شاعر ایرانی می‌تواند این‌ها را بخواند و الهام بگیرد. اما به‌راستی چند شاعر معاصر داریم که «نثر قائم مقام»، مشخصه‌های «نثر دوره قاجار» یا کتاب «ابولحسن نجفی» درباره‌ی فرهنگ اصطلاحات عامه را خوانده باشد؟

این وحشتناک است که شاعران ما دنبال ترجمه‌های مهمل‌اند، یعنی معمولن از چیزهایی الهام می‌گیرند که درک عمیقی از آن‌ها ندارند و این فاجعه‌ست.

عباس رجبی

تفاوتِ بین شعر آزاد و نیمایی و سپید در چیست؟ و این‌که آیا این قواعد و قوانینی که شما در کالج شعر تدریس می‌کنید دست و پاگیر نیستند؟

عبدالرضایی

سوالِ خیلی جالبی پرسیدید، این یک معضل است؛ خیلی‌ها با نامیده‌یِ شعرِ آزاد فریب می‌خورند. هنوز خیلی‌ها فکر می‌کنند بینِ شعرِ آزاد و شعرِ سپید تفاوتی وجود دارد، به این خاطر که قبلن به شعرِ نیمایی، شعرِ آزاد گفته می‌شد. شعرِ آزاد نام اولِ شعرِ نیمایی بود، به‌طور مثال می‌گویند شعرِ نیماییِ آزاد، چنین چیزی در ادبیات وجود ندارد. حتا زمانی که شعر، آزادتر شد، یعنی بعد از تلاشِ شاملو به شعرِ آزادِ شاملویی تغییر نام داد. بعد هم وقتی که شاملو بر اساسِ سنتِ فرانسه، درباره‌یِ شعرِ سپید شنید و از این نام استفاده کرد، به شعرِ سپید بدل شد، اما به‌صورت کلی در جهان، شعرِ سپید و آزاد یک نُرم و یک فضا هستند. اما درباره‌ی شعرِ آزاد دسته‌بندی‌هایی وجود دارد مانند: شعرِ آزادِ منثور و... که همه‌ی این‌ها قاعده‌مند هستند. اگر این قاعده‌ها وجود نداشته باشد صحبت‌های شاعر با یک دیوانه تفاوتی ندارد. به طورِ مثال شما سری به تیمارستان‌ها بزنید، خیلی وقت‌ها دیالوگ‌های دیوانه‌ها را یادداشت کنید، خواهید دید که به سطرهایِ درخشانی اشاره می‌کنند. چرا این سطرهایِ درخشان شعر نیستند؟ به خاطرِ این‌که از هیچ ساختاری تبعیت نمی‌کنند. ایرادِ غزل، رباعی، دو بیتی، شعرِ موزون و حتا شعرِنیمایی این است که در هنگامِ نوشتن باید وزن را در آن رعایت کرد. یعنی اگر قصد داشته باشید غزل بنویسید، باید وزن را در آن رعایت کنید. اما در شعری که ما بحث می‌کنیم شما وقتی که می‌خواهید بنویسید، هیچ چیز را رعایت نمی‌کنید. می‌توانید در نسخه‌ی اول شلخته بنویسید و تنها در نسخه‌ی دوم و هنگامِ بازنویسی‌ست، که به عنوان یک مخاطبِ خلاق واردِ کار می‌شوید. به شخصه هنگامِ نویسش شعر، هیچ‌چیز را رعایت نمی‌کنم. معمولن فی‌البداهه می‌نویسم. گاهی هم در حالِ قدم زدن و به‌طورِ ناگهانی می‌گویم و با موبایلم ضبط می‌کنم. بعد هم آن‌چه ضبط شده رویِ صفحه می‌آید و هم‌زمان ادیت می‌شود. بعد از ۳ یا ۴ روز دوباره به سراغش می‌روم و باز ادیتش

می‌کنم. بعضی از شعرهایِ من فیسبوکی و اینترنتی هستند و هرگز آن‌ها را در کتابم وارد نمی‌کنم. اما آن شعری که در کتابم وارد می‌شود، حتمن چندبار نوشته شده و آن‌جاست که ما قاعده‌ها را اجرا می‌کنیم و به همین دلیل است به شما می‌گویم تنها اگر منتقدِ خود باشید و این قوانین و استتیک را بشناسید می‌توانید به شعری ساخت‌مند و حرفه‌ای برسید. اساسن هیچ چیزِ بی‌قاعده‌ای وجود ندارد؛ وگرنه این‌همه دانشگاه برای تحصیلِ علومِ مختلف تاسیس نمی‌شد. حتا نقاشیِ سورئال هم قاعده‌مند است. آیا یک نقاشِ آماتور می‌تواند اثری کوبیستی خلق کند؟ وقتی یک مخاطبِ حرفه‌ای آثارِ پیکاسو را می‌بیند متوجه می‌شود که او، برایِ رسیدن به این آثارِ ارزشمند تلاش زیادی کرده است. یک آماتور نمی‌تواند بگوید، چون هنر عرصه‌ی آزادی‌ست، هرطور که دلش بخواهد می‌تواند قلم بزند و به شاهکار برسد؛ او باید اول به دانشی هنری و مهارتی رسیده باشد. لااقل ناگزیر است بداند که خطوطش روی صفحه (بوم) باید کاراکتر داشته باشند. در شعر نیز ما با چنین نگاهی روبه‌رو هستیم. اما قواعدی که در شعرِ کلاسیک وجود دارد و از نقطه‌ی اولِ شعر آغاز می‌شوند (بسطی که وجود دارد) در شعرِ سپید وجود ندارد. من در وزن‌های دوری خیلی راحت کار می‌کنم اما در نهایت شما دو بیت از شعر را بداهه می‌نویسید و برایِ بقیه‌ی شعر باید قافیه را در نظر بگیرید و حساب شده و جدولِ ضربی کار کنید. نه این‌که این‌گونه شعرها مطلقن شعر نیستند، هرگز چنین حرفی نمی‌زنم. با این‌همه این‌گونه شعرها خیلی دست و پا گیر هستند و دل ای دل ایِ وزن و زنگِ قافیه است که خواننده را فریب می‌دهد. اما اگر وزن را از شعر کلاسیک بگیرید و بهترین غزل‌ها را ترجمه کنید هیچی از آن باقی نمی‌ماند، چون ساختارِ ابتدایی دیگر وجود ندارد. بسیاری از غزل‌هایِ حافظ این‌گونه هستند. خیلی‌ها به دروغ می‌گویند که فلان شاعرِ فرنگی متأثر از حافظ است و این خودخرکنی و دروغِ محض است. در دنیای امروز، به‌خصوص در دانشگاه‌های خاورمیانه‌شناسی، شعر ایران را بیشتر به عنوانِ کشوری باستانی مورد مطالعه قرار می‌دهند.

مثلِ همان برخوردی که با فلسفه‌ی یونان دارند. الان به‌طورِ هم‌زمانی، کسی روی فلسفه‌ی یونان حساب نمی‌کند. اگر بخواهند به دو هزار سالِ پیش بپردازند، از فلسفه افلاطون می‌گویند. شعرِ فارسی نیز، این‌چنین است. برای مثال: اگر از مولوی می‌گویند، به عنوانِ شاعرِ معاصر از او صحبت نمی‌شود؛ مولوی در آمریکا یک میلیون تیراژ دارد، اما به خاطرِ شعرش نیست. مولوی در آمریکا شبیهِ «سای‌بابا» یا «اُشو» در ایران است که آثارشان تعدادِ زیادی تیراژ دارد. روایات صوفیانه شعرِ مولوی‌ست که برای مردمِ غرب ارزشمند است. اصلن مولوی را شاعر نمی‌دانند بلکه مانند یک سوفی به مطالعه اندرزهاش می‌پردازند. مولوی برای مردمِ آمریکا عارفی‌ست که به آن‌ها درسِ زندگی یا خوش‌باشی می‌دهد. در اصل به عنوانِ شعر با آثارش برخورد نمی‌کنند، یعنی نمی‌توان از میانِ شاعرانِ حرفه‌ایِ آمریکایی شاعری را دید که از مولوی به عنوانِ یک شاعر صحبت کند و معمولن دوری می‌کنند. شاعرانِ آوانگارد و شاعرانِ مدرنِ آمریکایی یا انگلیسی اصلن مولوی را نمی‌خوانند و خیلی راحت از کنارش می‌گذرند. در صورتی‌که مولوی در دیوانِ شمس (غزلیاتش)، بزرگ‌ترین شاعرِ ایرانی‌ست. اما بحث اصلی این است که در شعر موزون قواعدی وجود دارد که این قواعد بسیار دست و پا گیرند. در صورتی‌که در شعرِ سپید، موقعِ نوشتن هیچ چیز رعایت نمی‌شود و در اجرایِ بعدی‌ست که باید این قواعد را رعایت کنیم. اما وقتی‌که این قواعد را یاد می‌گیرید واردِ ناخودآگاهِ شما می‌شود و ناخوآگاه این‌ها را رعایت می‌کنید. برای مثال: وقتی به سیب براقی خیره می‌شوید، یاد گرفته‌اید ننویسید؛ «سیبِ درخشان» یا وقتی‌که دخترِ زیبایی را می‌بینید؛ نگویید «دخترِ زیبا»، باید آن زیبایی را در شعر نشان داد. در واقع ذهنِ شما راهی را پیدا می‌کند که استعاری بنویسید؛ هر متنِ هنری یک استعاره‌ست. هر شعری در کُل یک استعاره‌ست و منشِ استتیکیِ خودش را به نمایش در می‌آورد و از این بابت است که استتیک و زیبایی‌شناسی در هر اثر هنری مدِ نظر است و این واردِ ناخودآگاهِ شما می‌شود و اگر به طورِ حرفه‌ای کار کنید به

مرور در همان نسخه‌ی اول، شعری می‌نویسید و دیگر احتیاجی به ادیت ندارد.

یوسف

در یکی از سخنرانی‌های کالج، شما از بایگانی ذهن حرف زدید و اشاره کردید که هنگام نوشتن شعر از بایگانی ذهن خودتان استفاده می‌کنید. آیا منظورتان از بایگانی ذهن همان ناخودآگاه است یا به صورت آگاهانه اتفاق می‌افتد؟

عبدالرضایی

مرزی بین این دو (آگاهانه و ناخودآگاه) وجود ندارد؛ اگر شما دیدگاهی حرفه‌ای داشته باشید، تمام زندگی‌تان بدل به نوشتن می‌شود؛ دستگاهِ ذهن به مسیری هدایت می‌شود که وقتی اولین سطرتان را می‌نویسید، همان از سطر دوم دعوت می‌کند که وارد صفحه شود. در نتیجه نمی‌شود بین ناخودآگاه و خودآگاه مرزی قائل شد؛ مرزی وجود ندارد، وقتی تجربه‌ی شما به مرورِ زمان بیش‌تر می‌شود، به این مرحله می‌رسید. هنگامی که چیزی را کشف می‌کنید، آن چیز به‌طور خودکار در ذهن‌تان بایگانی می شود و ممکن است حتا به آن فکر هم نکنید. اما در حین نوشتن، چیزی که قبلن بایگانی کرده‌اید ناگهان بر صفحه ظاهر می‌شود، که می‌توان گفت: به‌طور ناخودآگاه اتفاق افتاده، اما چون قبلن این کشف را به ذهن خود تحویل داده بودید ناخودآگاه محسوب نمی‌شود.

ریحانه فارابی

شما از طرفی، خیلی از شعرهای امروزی را شعر نمی‌دانید و از طرف دیگر، تعریفی از شعر بزرگ در حرف‌هایتان است که ممکن است در برگیرنده‌ی بسیاری از شعرها باشد. در این مورد بیشتر توضیح می‌دهید.

عبدالرضایی

به نظر من هر چیز تازه، هرآن‌چه که ایجاد لذت و استتیک هنری کند؛ باید تخیلی خودویژه داشته باشد و آن صدای مَگو را اجرا کرده و با زبان به مثابه ابزار برخورد نکرده باشد و شعوری به جهان اضافه و خلاقیتی را در متن موُکد کرده باشد؛ و از کنار زبان رد شده و از ساختاری بدیع استفاده کرده باشد و فرم استراکچر در آن شکل عینی داشته باشد، شعر است. یا رویِ فرم زبانیِ (بحثی که زبان‌شناسانی چون «یاکوبسون و دوسوسور» در مورد سیستم همنشینی و جانشینی دارند) شعرشان اساسی کار شده باشد؛ یعنی استعاره در آن طوری اجرا شده باشد که دقیقن خصلت جانشینی داشته و یا از مجاز طوری کار کشیده شود که خصلت همنشینی‌اش در متن احیا شده باشد. ما با زیبایی و شعر طرفیم، در واقع در یک شعر خاص، بازیِ زبانی یعنی پُر کردنِ پتانسیلِ خالیِ کلمات، یعنی از جایِ دیگرِ کلمه استفاده کردن، از کنار زبان رد شدن، که احیای همان پتانسیل بوده و بسیار مهم است.

با این تعاریف، شعرِ خوب زیاد نیست و بسیاری از شعرهایی که امروزه نوشته می‌شوند، معمولن در زبان اتفاق نمی‌افتند. حتا ممکن است شعرهای خوبی در حیطه‌ی تخیل باشند اما زبان در آن‌ها نقشِ وسیله را ایفا کند.

در شعرِ سپید «لحن» جایگزین وزن شده و ایجادِ هارمونی می‌کند؛ تولیدِ لحنِ تازه در شعر بسیار مهم است، که ما در شعرهای امروزی ردی از آن نمی‌بینیم؛ شعرها معمولن تقلیدی و مصرفی شده‌اند. وقتی دو شعر را می‌خوانید، ممکن است از لحاظ مضمونی هیچ ربطی نداشته باشند، ولی تکنیک‌ها و لحن‌های‌شان شما را یاد شعری دیگر که قبلن نوشته شده است می‌اندازد. بسیاری از شاعران امروزی، کارشان مستطیل کردن یک مثلث است، یعنی یک

تصـــویری که وجود داشـــته را برمی‌دارند و از روی آن تصاویر دیگری می‌سازند و این تصاویر را مونتاژ و کنار هم چیده، مثلن به شـــعر می‌رســـند؛ چنین شـــعری برای من جذابیتی ندارد و وقتی آن را می‌خوانم برایم تکراری و ملال‌آور است.

کاروان حسینی

امروز در هفتمین نقدم احســـاس کردم که مدام در حال تکرار مباحثی مثل «ساختارگرایی و نشانه‌شناسی» هستم. البته با «پساساختارگرایی» می‌توان در نقدِ هر شعری تازه بود، ســـوالم این اســـت که چگونه می‌توان در ژانر نقد خلاق بود؟

عبدالرضایی

متن نقد را یک متن ادبی و خلاق می‌دانم. ما دو قوه داریم: قوه‌ی آپولونی و قوه‌ی دیونیزوســـی. قوه‌ی آپولونی با تعقل و منطق سروکار دارد، اما قوه‌ی دیونیزوسی با شور، بدویت، حسیت و عصیان در ارتباط است. شعر، متنی است که سهمِ قوه دیونیزوسی در آن بالاتر است، البته سهم قوه‌ی آپولونی نیز در شـــعر حائز اهمیت اســـت، بدونِ تعقل محال است به شـعرِ بزرگی برسیم. البته تفکرِ شاعرانه با دیگر فکرها فرق دارد؛ چرا که ما در تفکر شـــاعرانه با نوعی «تفکر ژنی» روبه‌رو هستیم. به همین خاطر اغلبِ مواقع، فلسفه از شعر پیشـنهاد می‌گیرد و کمتر سراغِ داستان و رمان می‌رود. کمتر پیش آمده کسـی مثل «برگسـون» با توجه به متن یک رمان، ایـده‌اش را توضـیح دهد. او وقتی بحثِ زمان را پیش می‌کشـد، سراغ «مارسل پروست» می‌رود و توضیح می‌دهد که پروسـت، چگونه زمان را در رمان خودش بسـط داده و عبور یک روسـپی از عرض خیابان را که در سـی صـفحه نوشـته شـده، بررسـی می‌کند و زمان را در آن مورد تحلیل قرار می‌دهد. درحالی‌که این روالِ فلاسـفه‌ست، که با توجه به شـعر، تفکراتِ خود را توضـیح بدهند. برای مثال: برخی از فیلسـوفان در مورد شـعرهای «هولدرلین» نوشـته‌اند و از تفکرات شاعرانه‌اش تأثیر گرفته‌اند.

اما در نقد سهم سیستم آپولونی بیشتر از سیستم دیونیزوسی اسـت. نقدِ کلاسـیک صـددرصـد آپولونی اسـت. بعد از پست‌مدرنیسم به ویژه در این دوره حداقل ده درصد از نقد به عنوان یک متن ادبی از منشِ دیونیزوســی تبعیت می‌کند که منتقد می‌تواند از آن بهره بگیرد، از نثر کار بکشد و شعرِ مورد نقد را به سمت‌های دیگر برده و ایجاد فرم کند.

تأکیدِ من هنگام نقد نوشتن، ایجاد چارچوبی برای آن است. نقد شـامل ورودیه، بدنه و پایان‌بندی اسـت. منتقد هوشمند و خلاق برای سـاختمان نقدش، می‌تواند از انواع و اقسـام فرم اسـتفاده کند. برای مثال: در متنش دالانی بسازد و وارد روایت شـود. یا این‌که در نقدش حاشیه‌نویسی کند، حاشیه را وارد متن کـنـد، کـتـابِ «شـــینما» نمونه‌ی خوبی برای این‌جور حاشـیه‌نویسی‌ست که فرهنگ و رفتار شاعر ایرانی در آن نقد شده است. در واقع کتاب شینما را یک بار از رو باید خواند، دفعه‌ی بعد عکس‌های آن را که دارای چیدمانی حسـاب شـده اسـت، پشـت سـرِ هم دید و مرتبه‌ی بعد پانوشت را خواند. هر کدام از این‌ها متنی جداگانه است که اگر با هم خوانده شوند درک نمی‌شوند.

نقد می‌تواند از چنین فرم‌هایی بهره ببرد. در یک کتابِ نقد، که شـامل مجموعه‌ای از نقدهای نوشته شده بر اثری هنری باشد منتقد بسته به خلاقیت خود، می‌تواند با فرمِ نقد، بازی کند. من به شـدت معتقد به فرمِ نقد هستم، که متاسفانه در فضای ادبیاتِ فارسی هنوز جا نیفتاده است. در «کالج شعر» هم منتقدانی که آموزش دیده‌اند و نقد می‌نویســـند از فرم مدرنی اســـتفاده می‌کنند اما هنوز با فرم نقدشـــان بازی نمی‌کنند. البته به این دلیل اسـت که نقدها در فرصـتی یک ساعته نوشته می‌شوند، اما همین نقدها در مقایسه با نقدهای روزنامه‌ای حرفه‌ای‌تر هستند.

نقد یک شـعر، بسـیار سـخت‌تر از نقد یک کتاب است. در نقد کتاب می‌توان چند سـطر از هر شـعر را انتخاب کرد و در موردش صـحبت کرد اما نقد شعر نیاز به تمرکز و تفکر

بیشتر دارد چرا که منتقد فقط با یک شعر مواجه است و مثل یک غواص باید درون آن شیرجه بزند. نقد یک شعر سخت‌ترین نوع نقد است به ویژه در برخورد با شعر شاعران آماتور؛ که معلوم نیست چه می‌نویسند، نیاز به تفکر بیشتری برای نقد داریم. منتقدی که از پسِ نقد شعر برمی‌آید یک کتاب را به راحتی می‌تواند نقد کند.

از نکته‌های دیگر در مورد خلاق بودن در نقد نوشتن، «بازی زبانی» است، البته بستر آپولونی، تعقلی و اثباتی متن در نقد باید رعایت شود.

از نکات مهمِ دیگری که می‌توان در نوشتن نقد از آن نام برد، قضاوت نکردن است. در ایران معمولن در برخورد با بسیاری از شعرها گفته می‌شود این شعر بی‌خود است یا اصلن شعر نیست و این‌گونه پرونده‌ی شاعر را می‌بندند. این نوعِ برخورد درست نیست. باید گفت که شعر ایده‌مند نیست، چرا که برای نوشتنِ نقد، نیاز به ایده داریم ایده‌ای که از خودِ آن متن می‌گیریم.

منتقد با توجه به دستگاه‌های نقدی که یاد گرفته است، انتخاب می‌کند که چگونه نقد بنویسد و این انتخاب بسیار تیزهوشانه باید صورت پذیرد.

کامیار حسینی

شعرِ خلاق و آوانگارد چه ویژگی‌هایی دارد و اساسن از نظر شما یک شعر تازه چه خصیصه‌هایی باید داشته باشد؟

عبدالرضایی

من در مصاحبه‌های مختلف، در این‌باره مفصل توضیح داده‌ام. که حال به‌طور خلاصه به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنم:

یک شعر خلاق از نظر من شعری‌ست که توانسته باشد عناصر تعریف شده و کلیشه‌ای را از صحنه‌ی متن بیرون کند و در حاشیه بگذارد و جایِ آن عوامل قبلی، عناصر تازه‌ای را به متن دعوت کند. می‌خواهم بگویم وجه ممیزه‌ی اصلیِ انواع سبک‌هایِ شعری در تفاوت عناصر موجود در صحنه و حاشیه آن‌هاست.

معمولن یک شعر تازه، تمامِ عناصر و مؤلفه‌های اخراجی از متن‌های قبلی را، دوباره بعد از بازسازی و تعویض نقش به بازی می‌گیرد و به فرم و دریافت دیگری می‌رسد. شاعرِ این نوع شعرها، به هیچ سبکی که روی مؤلفه‌ی خاصی تأکید می‌کند، وفادار نیست و بیشتر در حدفاصل سبک‌ها می‌نویسد. یعنی دقیقن در همان جایی که شاعر اعتقادی به اعتقاد ندارد و این نگره، ما را به چندمعنایی و چندبعدی می‌رساند. حالا اساسن فکر می‌کنم، شعر فارسی راهی جز تأکید بر تمامِ عناصرِ شعری ندارد و بهتر است از رشد سرطانی در مقوله‌ای واحد خودداری کند. برایِ مثال: در دهه‌ی ۷۰ تأکیدِ زیادی بر زبان داشتیم. امروزه علاوه بر تأکید کردن بر زبان، روی تخیل هم تأکید دارم و این‌جا تخیل با خیال تفاوت دارد. خیال در یک یا دو سطر به مثابه‌ی یک تصویر اتفاق می‌افتد. اما تخیل، در کلِ شعر مستتر است و مانند یک تصویرِ کلی، پلن یا داستان، سیرِ موضوعی دارد و در هر شعر مهمی حضور دارد، من اسم این پلن اصلی را تخیل می‌گذارم.

یکی دیگر از ویژگی‌هایِ شعرِ خوب و موفق، وجودِ منطقِ «معناباختگی» در آن است. اصولن در هر شعر موفقی، «عدم قطعیت» به ویژه در پایان‌بندی به چشم می‌خورد. برخلافِ شعرِ دوره‌های قبل که شاعر به شکل و صورت‌های مختلف حضور خود را در شعر، مخفی و انکار می‌کرد و هر تصنعی را به الهام شاعرانه، خدا و آسمان ربط می‌داد، یک شاعرِ آوانگارد، به شیوه‌های گوناگون مثل یادآوری حضورِ خود، تغییر دادنِ خطِ سیرِ شعر و بیان چگونگی اجرای شعر (یعنی خودِ شاعر به مخاطب می‌گوید که به چه شیوه‌ای، در حالِ نوشتنِ این شعر است. که این نوع فاصله‌گذاری، از نمایشنامه‌های برشت، وارد شعر و رمان شده است) در شعر حضور دارد.

معمولن هر شعرِ خوبی چندگانه و چندتأویلی‌ست. همیشه چند شعر، چند شاعر، چند فکر، چند موضوع، چند متن و چند نوع شنیدن در یک شعر وجود دارد. خلاصه آن‌که این شعرها، با هم‌اند و فی‌الواقع تنها هستند. در یک شعرِ خوب، باید چند شعر نهفته باشد تا ما به چندمعنایی برسیم. در چنین آثاری، شعرِ اول می‌تواند به صورت کلاسیک خوانده شود، شعرِ دوم با توجه به اقتدار زبان و زمانِ حالی که در آن نوشته شده است، خوانده می‌شود و شعرِ آخر در حالی که شعر اول است با طرح «معنا گریزی» سعی می‌کند خواننده‌ی کلاسیک را گیج کند. این‌جاست که شعر، تازه در مخاطب ایجاد مقاومت می‌کند. چون هرکس در مقابلِ یک چیزِ تازه اول مقاومت می‌کند و سپس با تمرکز و چندباره خوانی به درک خلاق آن می‌رسد (چیزی که در شعر «فست فودی»، با خوانش اول فهمیده می‌شود و خود را تمام می‌کند وجود ندارد) و همین سبب ماندگاریِ شعرِ خلاق می‌شود.

نکته‌ی دیگر آن‌که متن مؤخر، همیشه رابطه‌ای با متن قبلی دارد. به بیان دیگر، تا یک شعر پاک نشود، شعر دیگری نوشته نخواهد شد. برای همین شعرهای بزرگِ کلاسیک هرگز اهمیت خود را از دست نخواهند داد. بلکه با اعمال خوانش و تعبیر، تازه نقش عوض می‌کنند و از حوزه‌های تازه‌ای اعتبار می‌گیرند و این مانندِ برخورد با تاریخ است، تاریخی که امروز نوشته می‌شود. فردا به شکلِ دیگری خوانده می‌شود. چون فردا فضایِ دیگری دارد.

نکته‌ی دیگر این‌که، برخی از شعرهای تازه، از ساختاری نامتمرکز تبعیت می‌کنند و تضاد معنایی در این‌گونه شعرها نقشِ محوری دارد.

قصد شاعر در سطرسازیِ این شعرها این است که کلمه، کارکردی چندواژگانی داشته باشد. یعنی کلمات را به گونه‌ای انتخاب می‌کند، که چند معنی بدهند و این‌گونه برخورد با کلمات به چندمعنایی در متن منجر می‌شود.

بسیاری اعتقاد به بی‌معناییِ شعر دهه‌ی ۷۰ داشتند. در حالی‌که هیچ شعری بی‌معنا نیست چون مخاطب با توجه به داده‌هایی که دارد به درک خاصی از متن می‌رسد. درک کاملِ یک شعرِ بی‌مفهوم یا کم مفهوم، به میزان اطلاعات، تجربه و شناخت وی از شعر بستگی دارد. بنابراین مسلم است که کسی با اطلاعات بیشتر، به درک بالاتری از شعر خواهد رسید.

زمانی‌که از معناگریزی صحبت می‌کنیم، ارتباطی به بی‌معنایی ندارد و یک شاعرِ آوانگارد، باید بداند یکی از مؤلفه‌ها و شناسه‌های شناخت داستان و متن، بیان جزئیات و سیر تداوم موضوعی در آن است. ما در داستان، شکست روایت نداریم ولی یکی از تکنیک‌های شعری، شکست و تعلیق روایت است. به دلیل خصلتِ هم‌نشینی مجاز، ما مجاز را بیشتر در نثر جست‌وجو می‌کنیم و استعاره به دلیل کارکردِ چندواژگانی و عملکردی که در سیستم جانشینی زبان دارد، بیشتر در شعر وجود دارد. در حالی‌که شعرِ خلاق، به دلیل در هم شکستن مرز نثر و شعر و دژانره کردن متن، هم به مجاز و هم استعاره، کارکردِ ویژه‌ای می‌دهد. البته منظورِ من از استعاره، استعاره‌های کهنه نیست، چون به نظرم هر شعری ناگزیر است که تازه باشد و شعری که تازه نباشد شعر نیست. به همین دلیل، به دژانره کردن معتقدم و دژانره کردن فقط در عرصه‌ی فرم، شکلِ ظاهری و ژانر اتفاق نمی‌افتد.

از دیگر ویژگی‌هایِ شعر خلاق، «زیبایی‌شناسی» است. از نظر «کروچه»، زیبایی‌شناسی به دو بخش: «ذهنی‌گرایی و عینی‌گرایی» تقسیم می شود.

از نظرِ ذهنی‌گراها: زیبایی در عالمِ خارج وجود ندارد، بلکه در ذهن ماست و هنرمند آن را کشف می‌کند و عینی‌گراها معتقدند زیبایی، در بیرون است و هنرمند، تنها استعدادِ دریافت آن را دارد. در این میان، زیبایی را محصولِ هم‌حسیِ شاعر و اشیای پیرامون می‌دانم و فکر می‌کنم شعرِ تازه، از مقوله‌ی سوم تبعیت می‌کند، نه آن‌قدر عینی و نه آن‌قدر ذهنی‌ست. شعرِ تازه، سینمایِ صفحه است. یعنی در شعر ناگزیریم نمایش دهیم و جهان و فضایی بسازیم، که شبیه فضای بیرون نباشد.

نسرین برزویی

شما خودتان به کدام‌یک از این ویژگی‌ها در شعرتان بیشتر بها می‌دهید؟ به نظر شما کدام‌یک از رویکردها در شعر، بیشترین تاثیر را دارند و شعر امروز باید به چه سمتی حرکت کند؟ در واقع شعر موفق، از دید شما چگونه شعری‌ست؟

عبدالرضایی

شعر محصول تعادل است. شعری که پر از خیال است، اما ساختار و زبان ندارد، شعر موفقی نیست. ممکن است شعری فرم درخشانی داشته باشد، اما درون آن خالی باشد، پس شعر موفقی نیست و یا شعری که از ریتمی عالی برخوردار است و حس و عاطفه‌ای را منتقل می‌کند، اما تخیل و تفکر شاعرانه ندارد، این را هم نمی‌توان شعر موفقی دانست. تفکرِ شاعرانه بسیار مهم است. شاعری جهانی می‌شود که تفکر شاعرانه‌ی خودویژه داشته باشد.

«الیوت»، در بیشتر شعرهایش که غالبن به فارسی ترجمه نشده‌اند، ضعیف است. اما «سرزمین هرز» او، واقعن شعر مهمی است. چون این شعر هزاران بار نوشته شده است و او روی آن به عنوان یک ساختارگرای‌جزئی‌نگر کار کرده، یعنی اول سطرسازی، بعد قطعه‌سازی و سپس شعرسازی کرده است.

شعر فارسی، دچار بحران سطرسازی‌ست. شاعرانِ امروز، اغلب از پسِ یک سطر هم برنمی‌آیند. تازه وقتی هم که سطرسازی را یاد می‌گیرند، به شکلی بسیار تصنعی، سطرهای زیبا را کنار هم می‌گذارند. بدون این‌که ارتباطی بین‌شان برقرار باشد. زمانِ تعریف از یک شاعر، بدترین مسئله، آوردن سطری از شعر او برای مثال است. برایِ مثال: «دل خوش سیری چند»، از سهراب سپهری را برجسته می‌کنند و ادعا می‌کنند که بر زبانِ روزمره نیز تأثیر گذاشته، اما این تأثیر به‌خاطر سینما (تلویزیون) و رسانه است. این نوع برخورد معضلی در شعرِ امروز است. ارتباط و ایجادِ تعادل بین سطرها، در شعر بسیار مهم است. این مسئله توسط منتقدانِ کالج، در نقدِ شعر، مورد توجه قرار می‌گیرد. اما شعر معاصر، که در دهه‌ی هفتاد از بحران سطرسازی گذشته بود و به قطعه‌سازی پاسخ می‌داد، دچار ارتجاع و بازگشت شده و دوباره دچار بحران سطرسازی است. در خلق شعر، بعد از سطرسازی و قطعه‌سازی، باید دیالوگی بین قطعات برقرار کرد و این نوع برخورد با شعر، زمان‌بر است و شاعر باید تلاش بسیاری در این جهت انجام دهد.

عارف حسینی

در دهه‌ی هشتاد، شعر فارسی مواجه شد با گسترشِ ساده‌نویسی (ساده‌انگاری)، آن‌طور که شما و کالج شعر ادعا دارد، سعی بر این است که از این رویکرد، یعنی ساده‌نویسی دوری کند. اما در «جمهوری اسپاگتی» شعرهای زیادی هستند که از لحاظِ اجرا، به ساده‌نویسی نزدیکی می کند و انگار علی عبدالرضایی در این جمهوری در تلاش و فکرِ این است که اپوزیسیونی جدید در شعر خود و نیز ادبیات فارسی علم کند. آیا این‌طور است؟ اگر پاسخ بله است، توضیح دهید.

عبدالرضایی

طی این دو دهه‌ی اخیر؛ یعنی کلِ دهه‌ی هشتاد تا اواسط دهه‌ی نود، که در حدود پانزده سال است، گفتمانی مسلط بر فضای شعری ایران حاکم شده که این جریان از طرف دولت نیز حمایت می‌شود و آن، مسئله‌ی ساده‌نویسی است. ما در نویسش، ساده‌نویسی نداریم چون معمولن شعر، هنرِ «طبقه‌ی الیت» جامعه است؛ یعنی طبقه‌ای که علاقه به فکر کردن دارد. علاقه‌ی شعوری دارد؛ یعنی شعر در اساس به رویکردی شعوری وابسته است. شما نمی‌توانید چیزی بنویسید که شعر باشد و همه بتوانند آن را درک کنند. در

طبقه‌بندی‌هایی که کرده‌اند، شعر مخاطب خاص خودش را دارد، در کلِ دنیا همین‌طور است. در ایران آن‌چه که به عنوان ساده‌نویسی مُد شده، اصلن درست نیست. اسمش را باید بدیهی‌نویسی گذاشت؛ یک‌جور مضمون‌سرایی. چیزی که در ادبیاتِ سبکِ هندی بسیار با آن مواجه می‌شوید. یعنی بر اساسِ بیت، یک شعر کوتاه بنویسید، یک موضوع را بررسی کرده و درباره‌اش به نحوی صحبت کنید، که زبان در آن نقشی نداشته باشد و این را رویکردی سیاسی می‌دانم؛ یعنی فکر می‌کنم ساده‌نویسی بیشتر، در خدمت و خواست قدرت اتفاق می‌افتد. علاقه‌ای ندارم که وارد این بحث شوم و صلاح نمی‌دانم، به کسی تهمت بزنم. اما چیزی که به آن اطمینان دارم، این است که زبان در اساس خطرناک است و قدرت حکومتی دوست دارد که همه، به یک شیوه صحبت کنند، تا به خواست آن‌ها پی ببرد و بسیاری از بحث‌های دیگر، که جلوی کارکرد زبان را می‌گیرند. یعنی آن‌جایی که زبانِ شعری، به زبان شفاهی و زبان گفتار نزدیک می شود. چون زبان گفتار و زبان کوچه‌وبازاری‌ست که تغییر می‌کند و تغییر در زبانِ کوچه‌وبازار یعنی تغییرِ مستقیم در فرهنگ، که همیشه آن را بسط می‌دهد و قدرت، نمی‌خواهد که روی این حیطه زیاد کار شود. اساسن این رویکرد را همه‌ی روزنامه‌های دولتی و صداوسیما حمایت می‌کنند و نامِ زبانیِ نوشتن را، بغرنج‌نویسی گذاشته‌اند. در جاهایی افراط‌گرایی رخ داده، اما شعر فارسی همیشه زبان محور بوده است. برای مثال: سبک هندی زبانی است. حتا نوع نویسشی که سعدی دارد، به عنوان شاعری که روتین می‌نویسد، سهلِ ممتنع و به ظاهر ساده است، اما زبانی‌ست و یا کاری که ایرج میرزا در وزن می‌کند ظاهر ساده‌ای دارد ولی بسیار سخت است و نمی‌شود مثل ایرج میرزا این‌قدر روان نوشت. پس این‌ها ساده‌نویسی نیست. در شعر من هم همیشه این مورد وجود داشت، یعنی شعرهایی بودند که به دلیل زبان، به ظاهر ساده‌ای که داشتند زبانی بودند. معروف‌ترین کتاب من از نظر زبانی را «پاریس در رنو» می‌دانند. شما در آن کتاب شعرهایی می‌خوانید که زبانی خطی دارند و خطی نوشته شده‌اند چون در آن‌جا چیزهای دیگری مهم بوده است و نه این‌که زبانی نباشند. آن شعرها نیز زبانی هستند. همه‌ی این شعرها زبانی هستند چون در زبان اتفاق می‌افتند منتها بعضی وقت‌ها زبان کارگردان بلامنازع متن است. مانند: شعر «تنوین» در کتاب «من در خطرناک زندگی می‌کردم» که همه چیز در زبان اتفاق می‌افتد؛ قیدسازی می‌کند؛ قید را دفرمه می‌کند، قید را صفت می‌کند و قیدها را به این شکل از بین می‌برد. اما یک سری شعرها به این شکل نوشته نمی‌شود، گاهی تخیل و یا تمِ مرکزیِ اثر، به قدر کافی غلیظ است، هم‌چنین حکمتی که قصد بیانش را دارد. من معمولن در کتاب‌های جدید بیشتر به حکمت‌نویسی روی آوردم چه در «دیل گپ» چه در «جمهوری اسپاکتی» و چه در «اروتیکا» که ظاهری سکچوال دارد. اما هدف من چیز دیگری است و آن «حکمتِ تن» است که برایم مهم بوده، نه خودِ تنانگی و این حکمت تن است که تنانگی را مطرح می‌کند. اروتیکا کتاب موفقی است، اما متاسفانه به شدت در حال سانسور است. حتا می‌بینم در کتابناک و بسیاری از سایت‌ها آمار دانلود بالایی داشته اما این کتاب و کتاب‌های دیگرم از این سایت‌ها حذف شده است! و این نشان از نفوذ وزارت ارشاد و اطلاعات در فضای اینترنت فارسی دارد. به هر صورت من فکر نمی‌کنم در جمهوری اسپاگتی ساده‌نویسی اتفاق افتاده باشد. این رویه‌ی من است. نکته‌ی دیگر را باید توجه کنید این‌که، من یک‌سری کارهای زبانی را انجام داده‌ام و الان در کالج بر روی زبانی نوشتن تاکید دارم. اما اگر من به این شکل بنویسم خودم را تکرار کرده‌ام و اساسن علاقه‌ای به این نوع نویسش ندارم، بلکه این رویکرد را به‌عنوان نوعی از زیرساخت‌هایِ زبانی، برای خودم به کار می‌برم. زیرساخت‌هایی که الان تولید می‌کنم دیده نمی‌شوند، شما راحت نمی‌توانید ببینید و باید کنکاش کنید.

برای مثال: شعرِ «شکست برجام»:

برای این‌که کوکا
بیشتر کلاه بردارد

و مک‌دونالدِ ترامپ
چاق‌تر کند جهان
دوباره باید رژیم بگیرد ایران
و از تنگه لاغرتر شود هرمز
کارگرِ حاج شعبان
که دختر می‌خرد مفت
نبشِ نازی‌آباد
و می‌فرستد دوبی
تا خراب شود دنیا
دختر بیچاره‌ی هرمز
که شاید ظهور کند امام
اما فرجام ندارد این برجام
دخترکِ بیچاره چهارده رکعت
توی دوبی
چهارده بار
زیر دایناسوری عرب
خدا را هی صدا زد
اما به دادش نرسید
سردار سلیمانی
برای این‌که ارتشِ آمریکا
سگِ هار است
خروس لاری نیست
که مثل هیلاری
سرِ گمرک
دست به دست شود
برای این‌که دنیا خراب است
مثل کون نوزاد
اما رییس جمهورِ آمریکا
پوشک بچه عوض نمی‌کند

شعرِ بالا به ظاهر شعری ساده است اما با تمرکز و توجه روی آن، به اتفاق‌هایی که در زیرساخت‌های زبانی‌اش افتاده است پی می‌برید. وقتی من می‌گویم /مک‌دونالد ترامپ/ یک بازیِ زبانی در حال اتفاق افتادن است، که مک‌دونالد در آن با دونالد ترامپ میکس شده است! یعنی در این شعر، مک دونالد و دونالد ترامپ فرآورده ای کاپیتالیستی هستند و این‌جاست که کارکرد پیدا می‌کنند. یا وقتی‌که می‌نویسم «برای این‌که کلاه از سر کوکا بردارند ناگزیرند کلاهبرداری کنند» به وجهی عینی نظر دارم. یعنی هرچقدر بیشتر؛ درِ بطری کوکاکولا باز شود، به کاپیتالیسم یا سرمایه‌داری پول بیشتری می‌رسد، که این‌ها نشانه‌هایی از سرمایه‌داری و کاپیتالیسم هستند. ما کاپیتالیسم را با بنیادهای مالی مثل مک‌دونالد و کوکاکولا می‌شناسیم. این‌ها نشانه‌ها و نمادهایی از کاپیتالیسم هستند که با آن‌ها، در «شکست برجام» بازیِ زبانی شده است. یا آن‌جا که سردار سلیمانی بدل به ارتش آمریکا می‌شود، این‌جاست که می‌گویم همه چیز بازی زبانی است. گاهی وقت‌ها بازی زبانی در رویه اثر اتفاق می‌افتد و گاهی وارد زیرساخت متن می‌شود. مخاطبِ فارسی هر آن‌چه را که در چشم باشد می‌بیند، چون یاد نگرفته فکر کند و سرِ شعر مغز بریزد. این روزها دیگر کسی شعر نمی‌خواند، همه در شعر می‌گردند که یک سطر زیبا و صوری پیدا کنند و از همان جواب بگیرند و زمزمه‌اش کنند و این برای‌شان کافی است. کسی وقت برای شعر نمی‌گذارد، در صورتی‌که شعر من قصد دارد زمانِ خوانش را بالا ببرد. شعر من اجازه نمی‌دهد مخاطب مانند فست فود، در حداقل زمان خوراکش کند و بعد تفاله‌اش را در مستراح بریزد. به گونه‌ای روی شعر کار می‌کنم، که با هر بار خوانش، مخاطب چیزی از آن بردارد و چیز تازه‌ای در آن پیدا کند. برای این کار نیاز به گذشت زمان داریم. برای مثال: استقبالی که از مجموعه شعر اروتیکا شده از جمهوری اسپاگتی نشده است. اما اطمینان دارم، وقتی چند سال بگذرد و حیله‌هایش کشف شود، این کتاب بیشتر مطرح می‌شود. در آخر باید بگویم این نوع برخورد ساده‌نویسی نیست، نوعی رویکرد زبانی‌ست که مختص خودم است و به تناسب ایده‌هایی که از متن می‌گیرم، گاردم را در هر شعری عوض می‌کنم. یعنی اگر نگاهی به سی و چند مجموعه شعری که تاکنون منتشر کرده‌ام بی‌اندازید،

متوجه می‌شوید، که در هر کدام‌شان استایل و شگردهای مختلفی به کار رفته است.

مازیار رستمی

شما در جایی گفتید، زیبایی و لذتِ هنری را به هر چیزی ترجیح می‌دهید؛ با این توصیف شاید یک اثر هنری از نظر شاعر زیبا باشد اما منتقد آن را مطلقن زیبا نداند. در این صورت معیار زیبایی چیست؟ مثلن اگر ما دستور زبان یا هرچیزی را رد کنیم از کجا می توانیم بفهمیم زیبایی به‌وجود آورده‌ایم؟

عبدالرضایی

از نظر من اگر کیف و لذت ببرید. قطعن زیبایی ساخته‌اید؛ چون شعر نوشتن باید در ابتدا برای شاعر تولید لذت کند. اگر شاعر از نوشتن لذت نبرد، مسلمن مخاطبان هم لذتی نخواهند برد.

گاهی پیش می‌آید که شاعر دستور زبان را رد و از آن سرپیچی می‌کند و مخاطبانی که شعر را می‌خوانند، می‌گویند: ضعف تالیف دارد اما چقدر جالب است! این یعنی کار شما درست بوده است. بنابراین شاعر، برای این منظور، به شناخت و اشراف و تجربه نیاز دارد. لازمه‌ی نوآوری، شناخت است. ما در جهان یک استثنا داریم و آن هم «آلن رمبو» بود که در سن کم دست به نوآوری و خلاقیت زد، اما معنایش این نیست که تجربه نداشت، چراکه رمبو به‌شدت مطالعه می‌کرد. «رمبو» در چهارده‌سالگی به شعوری رسید که از پس آن در هفده‌سالگی به نوآوری و خلاقیت دست زد. در واقع خلاقیت و نوآوری از دانایی سرچشمه می‌گیرد. شما در فیلم «خسوف» که درباره‌ی «آلن رمبو»ست و «لئوناردو دیکاپریو» نقش او را بازی می‌کند، متوجه خواهید شد که «رمبو» چقدر اهل مطالعه و کتاب بوده است و زمانی که از حومه‌ی کشور به پاریس می‌آید اتفاقات زیادی برایش می‌افتد، که نتیجه‌ی آن دانایی، دانش و اشراق است. یعنی رمبو از دانایی به عصیان رسیده بود.

اگر مستعد باشید، همیشه از دانایی، خلاقیت زاده می شود. شما اگر تجربه، شناخت و دانش داشته باشید و بدانید تا قبل شما چه کارهایی انجام شده است، کار خلاق بعدی را شما انجام خواهید داد.

سحر یحیی‌پور

در مورد محتوا سوال داشتم. شعر رویایی بسیار متفکرانه‌ست. مفهوم و محتوا دارد و به قول شما هر نوشته‌ای محتوایی دارد. اما من همیشه شنیده‌ام که محتوا را نمی‌شود نقد کرد. این‌که چرا تفکر شاعر به سمت محتوای خاصی کشیده شده را نمی‌توان نقد کرد. اما شما شعرهای رویایی و دیگر شاعران را از لحاظ محتوا و درون متنی نقد می‌کنید.

عبدالرضایی

از نظر من آن چیزی که تازگی دارد، شعر است و هرآن‌چه تازه نباشد شعر نیست. چرا من غزل و یا بسیاری از شعرهای کلاسیک را شعر نمی‌دانم؟ به‌خاطر این‌که تازه نیستند. چون قبلن نوشته شده و هزاران بار، باز تولید شده‌اند و تقلیدی هستند. البته تقلید با رابطه‌ی بینامتنی فرق می‌کند. هر شعری، با شعر قبل از خودش رابطه‌ی بینامتنی دارد، اما به جایی دیگر می‌رود. نه این‌که از روی شعری کپی و نسخه‌ی دست چندم آن را ارائه دهد.

گفتم که، هر شعری دارای معناست، نه محتوا. بسیاری از شعرها محتوا ندارند، درون‌شان خالی‌ست و اتفاقن وقتی می‌گویم شعری محتوا ندارد، یعنی محتوای تکراری دارد. مثلن شعرهای «تغزلی براهنی»، همه محتوای تکراری دارند. چرا که محتوایی را که بارها و بارها در ادبیات آمده است

را با یک زبان دیگر ارائه می‌دهد و تکرار می‌کند. در شعرهای «علی باباچاهی» مجموعه‌ی (در نم‌نم بارانم) چند شعر واقعن قوی از نظر زبانی وجود دارد اما درون شعر تازه نیست، تفکر نئوکلاسیک و یاکلاسیک است. تازه این‌ها شاعران خوب ما هستند. بحث من این است که این شاعرها جهان را دوباره نگاه نمی‌کنند یا یک جور دیگر نگاه نمی‌کنند. برایِ مثال: در دوره‌هایِ پیشین شاعری به‌نام «اسماعیل شاهرودی» که نگاهِ بسیار مدرنی داشت، در جاهایی شعرهای درخشانی دارد که هیچ‌کس هم به آن‌ها توجهی نکرده است. یا «نصرت رحمانی»، نگاهش مدرن نیست اما شعرهای زیستی دارد. بسیاری هستند که شعرشان از بایگانیِ ذهن‌شان که مملو از مفاهیم کلاسیک است تغذیه می‌کند. چیزهایی را که می‌خوانند در ذهن بایگانی می‌کنند اما آن‌ها را زندگی نمی‌کنند. یدالله رویایی، ادبیات کلاسیک فارسی را بسیار خوانده و این ادبیات کلاسیک، در متن‌هایش تاثیر گذاشته است.

به همین دلیل است که من درست نمی‌دانم، چرا آدم‌هایی که استعدادِ متوسطی دارند باید ادبیات کلاسیک بخوانند، چون ادبیات کلاسیک فارسی، بزرگ است و آدم‌های کم استعداد یا متوسط نباید آن را بخوانند چون اجازه فراروی به آن‌ها نمی‌دهد. برای همین است که اغلب غزل‌نویس یا مثنوی‌نویس می‌شوند و اگر هم سپیدنویس‌اند باز هم در حال غزل نوشتن در شعر سپید هستند.

ادبیات کلاسیک فارسی برای آن‌هایی که استعدادهای بزرگی هستند، بسیار درخشان است. این‌ها می‌توانند از گنجینه‌ی بزرگ ادبیات کلاسیک بهره‌برداری کرده و روابط بینامتنی به وجود بیاورند تا به جاهای بزرگ‌تری برسند، نه این‌که مثل رویایی و براهنی درون شعرشان را از آن بی‌انبارند.

هنگامی‌که به شعری می‌گویم مفهوم دارد، یعنی نگاه تازه و رویکردی متفاوت و جدید نسبت به جهان دارد و زندگی و جهانِ خودش را می‌سازد. این‌جاست که می‌گویم شعری مفهومی! گاهی ممکن است که همه از شعری تعریف کنند اما برای من تکراری باشد و بارها آن مفهوم را در شعرهای مختلف دیده و شاعر فضا و تصاویر را عوض کرده باشد اما رویکرد همان چیزی‌ست که از قبل بوده است. برایِ مثال: شعر «ساعت سه» اثرِ عبدالرضایی، اجرای خاصی ندارد و مشخص است که از شعر «پنج عصر» لورکا الهام گرفته است، اما آیا تقلیدی‌ست؟ باید گفت که نه، چون از شعر لورکا به جایی دیگر رفته است. پنج عصر لورکا را به جایی تازه برده که آن فضا و جای تازه شعر را جذاب کرده است. در نهایت نمی‌گویم که از چیزی تاثیر نگیرید، اتفاقن باید تاثیر گرفت اما خودتان باشید. شعر ساعت پنج عصر لورکا را تمام جهان می‌شناسند، اما شعر ساعت سه من به هر زبانی که ترجمه شده است همه آن را تحسین کرده‌اند، این در حالی‌ست که همه می‌دانند پس زمینه‌ی آن، شعر پنج عصر لورکاست و رابطه‌ای بینامتنی با آن دارد اما تقلیدی نیست. ساعت سه، جهان شعر لورکا را بدل به یک جهان دیگر کرده و تفکر تازه‌ای ارائه می‌دهد. شاعر در این شعر، دوست دخترش را به مسیح و امام زمان و سوشیانت ربط می‌دهد و با آن‌ها این‌همان می‌کند. رابطه‌ای ایجاد می‌کند بین دوست‌دخترش که اولین‌بار می‌خواهد بیاید و مهدی که قرار است ظهور کند. یعنی نگاهِ تازه‌ای به مسئله دارد. پس مفهوم دارد، چون نگاهش تازه‌ست. بیشتر شعرها مفهوم کلاسیک دارند چون تکرار مفاهیم قبلی‌اند و یا مفهوم بزکی دارند که از نظرم بی‌ارزش هستند.

مصطفا شوندی

آخرین کتاب شعری که از شما خواندم، «گاز دنده گاز» بود که به نظر من فضای شعری این کتاب به گونه‌ای حد وسط شعر کلاسیک و سپید بود. نظرتان درباره‌ی این کتاب چیست؟ با خواندن این شعرها گاهی مخاطب به فضای شعر کلاسیک و گاهی به فضای شعر نو پرتاب می‌شود. لطفن در مورد آن بیشتر توضیح دهید.

عبدالرضایی

اول این‌که کتاب «گاز دنده گاز» آخرین کتاب شعر من نیست، بلکه گزیده شعرهای دهه‌ی هفتاد من است. یعنی از اولین کتابی که در سن ۲۲ سالگی در ایران منتشر کردم (سال۱۳۷۲) تا کتابی که سال ۱۳۸۰ منتشر شد، منتخبی از شعرهای این هشت سال است.

در این کتاب شعرهایی مثل دایره وجود دارد که تاثیرگذارترین و معروف‌ترین کار پست‌مدرن ایرانی‌ست و به زبان‌های انگلیسی، فرانسوی، عربی و ترکی ترجمه شده است. شعرهای کتاب‌های «فی‌البداهه»، «پاریس در رنو» و «جامعه» را نیز در این کتاب دارید. این شعرها هیچ‌ربطی به ادبیات کلاسیک ندارد. البته بحث پیش‌متن را قبلن مطرح کرده‌ام و توضیح دادم که در برخی مواقع شما مجازید که از استتیک گذشته استفاده کنید. مثلن در شعر بلند، شما می‌توانید یک تکه غزل را بی‌آورید.

در کتاب «گاز دنده گاز» شعر بلند «پاریس در رنو» نیست و فقط شعر «جنگ جنگ تا پیروزی» را دارید که در آن شعر بلند از مثنوی و غزل استفاده می‌کنم. البته در حد چند سطر چون یک شعر چندصدایی است. جز این شعر هیچ‌کدام از شعرهای «گاز دنده گاز» ربطی به کلاسیسیسم ندارد. در نتیجه تعریف و نگاه شما درباره‌ی شعر کلاسیک، به خصوص در این کتاب، کاملن اشتباه است.

مثلن در کتاب «تنها آدم‌های آهنی در باران زنگ می‌زنند» که سال ۱۳۷۲ منتشر شد، چند غزل آمده است و می‌توانید بگویید که این کتاب نئوکلاسیک است و من هم با شما موافق خواهم بود. اما در «گاز دنده گاز» شعرهای دهه هفتادی من است که شعرهای بسیار آوانگاردی دارد و اگر الان برای شما آشناست به این دلیل است که خیلی‌ها از آن شعرها تقلید کردند. تکه‌هایی از آن شعرها در آثار اغلب شاعران جوان وجود دارد. یعنی کمتر شاعری‌ست که شعر بنویسد و آدم مطرحی باشد و از آن دست‌آورد استفاده نکرده باشد. حتا آن‌هایی که غزل می‌نویسند از شعرهای دهه هفتاد من بسیار تأثیر گرفته‌اند و در اغلب شاعرها و ترانه‌سراها و حتا در سریال‌های تلویزیونی بعضی از اصطلاحات خودم را دیده‌ام. به‌خصوص در سریال‌های طنزی که آقای مهران مدیری ساخته است. برای مثال: در ترانه‌ای که آقای علیرضا عصار با آن معروف شد، تکه‌هایی از شعر بلند «پاریس در رنو» وجود دارد. خلاصه برعکس شما فکر می‌کنم، این کتاب می‌تواند یکی از کتاب‌های مرجع برای کسی که می‌خواهد تازه بنویسد، باشد و بهتر است «گاز دنده گاز» را مطالعه کند.

عباس صادقی

جدای از جنسیت که می‌دانم برای شما معنایی ندارد! باید نظرتان را در مورد «زن» در زبانِ شعری خودتان، که مشخصن برگرفته از اندیشه و عرفان شهودیِ عبدالرضایی است بدانم! زن، نقش پررنگی در آثارتان دارد که متاسفانه شاعران ایرانی زن را در شعر با کلماتی چون «او»، «تو»، «عشق»، «بود»، «نبود»،«کجاست؟»، «می‌آید» و... بیان می‌کنند و به آثارتان نگاه جنسیتی دارند و همیشه شما را به بی‌بندوباری متهم می‌کنند، در صورتی که این‌طور نیست. فکر می‌کنم «زن» یا «معشوق» در شعر «کلاسیک»، «نو» و معاصر از نظر زبانی و بیانی فراتر نرفته و کماکان در همین واژگان می‌چرخد! اگر پا را فراتر بگذاریم، زن در نظامِ بازنمایی و معنایی، در آوانگاردیسمِ آینده چه نقشی را در شعر و ادبیات می‌تواند بازی کند؟

عبدالرضایی

در دهه‌ی هفتاد، سوالی در گفت‌وگویی از من پرسیده شد و مضمونش این بود که خیلی از شاعران معتقدند عبدالرضایی برای زن شعر می‌نویسد و اگر زنی نبود شعر

نمی‌نوشت! اگرچه پاسخ من برای خیلی‌ها عجیب بود، اما من به آن ادعا پاسخ مثبت دادم و واقعیت این بود و هست که من برای زن است که می‌نویسم و اصلن شاعر شعرهای من، زن‌ها هستند و در لحظه‌ی سرایش شعرم یک زن هستم و این قوه‌ی آنیمای من است که فعال می‌شود و حتا بهترین دوستانم در زندگی‌م زن‌ها بوده‌اند و با مردهایِ کمی دوست بوده‌ام. در کالج ولی ابدن مسائل جنسیتی معنا ندارد و تفاوتی میان زن و مرد نیست و اتفاقن در کالج زن‌ها با قدرت بیشتری حضور دارند و حتا در شعر و مقاله هم با این‌که تعدادشان از مردهای کالج کمتر است، ولی از مردها قوی‌ترند. چند خانم در کالج شعر هستند که اگر نبودند، کالج شعر به این فعالی نبود. چون تمام کارهای سخت را همین‌ها انجام می‌دهند و برخلاف تصوری که داشتم و فکر می‌کردم که زن‌هایِ ایرانی به دلیل عدم حضورشان در اجتماع قدرت مدیریت ندارند، می‌بینم که زن‌های کالج مدیرهای قوی‌تری هستند. در ادبیات هم، زن عنصر مهمی است، چون زن‌ها را دوست دارم و در هر دوره‌ای یک زن در زندگی‌ام نقش مهمی ایفا کرده و شاعر شعرهایم بوده است. البته به این معنا نیست که در حال حاضر دوست‌های صمیمیِ مرد ندارم. دوستان کالجی خانواده من هستند. حال هر جنسیتی دارند و در هر رده سنی هستند. از پسر و دختر هیجده، بیست‌ساله تا زن و مرد با سنین مختلف. حتا دوستی داریم که شصت‌ساله است و اصلن اختلاف سنی در کالج مطرح نیست و هر کَس توانایی بیشتری داشته باشد و بهتر مدیریت کند، بدون توجه به سن و جنسیت در کالج اختیارات و قدرت بیشتری دارد و اگر کسی فعال نباشد و در کارش پیشرفت نداشته باشد بلافاصله اخراج می‌شود. در کالج بحث اصلی یادگیری است و هرکس هر اندازه که یاد می‌گیرد و هر اندازه که می‌آموزد موظف است که همان اندازه یاد بدهد و در آموزشِ دیگران موثر باشد. شهریه‌ی مشارکت در کالج فقط و فقط آموختن و آموزش است. اکنون به سوال بپردازیم: معمولن روشنفکران ایرانی ذاتن ضد زن هستند و به زن‌ها مهربانی می‌کنند. آن‌ها به زن به شکل صوری موقعیت می‌دهند ولی به او باور ندارند.

درحالی‌که به نظرم زن‌ها گاهی باهوش‌تر از مردها هستند. به ویژه زن‌های ایرانی که بسیار بیشتر فکر می‌کنند چون قدرت بیرونی ندارند. آن‌ها چون قدرت بیرونی ندارند، بیشتر روی ذهن‌شان متمرکز هستند و به دلیلِ کارِ بیشتری که از مغزشان می‌کشند، در جاهایی باهوش‌ترند و به همین دلیل است که برخی مردها زن‌ها را یک رقیب می‌دانند. من با زن‌ها مهربان نیستم، چه در شعر و چه در داستان و زن بودنشان سبب نمی‌شود که به آن‌ها اعتبار مفت بدهم. این خیانت به زن‌هاست و مخالفِ چنین نگاهی به زن و مرد هستم. اتفاقن برخی از این به اصطلاح فمنیست‌ها که از زن‌ها با قدرت دفاع می‌کنند برعکس عمل می‌کنند. در ایران هم بزرگ‌ترین مخالفان زنان خود زن‌ها هستند و زن ستیزترین زن‌ها، در مجموعه‌ی زنانِ ایرانی است و این موضوعات، مقوله‌های شعرهای من هستند. من در یک جدال دائمی هستم. نه به مثابه‌ی یک مرد، بلکه با زن و مردِ درون خودم یا آنیما و آنیموسی که در وجودم هست جدال دارم. نمونه‌ی آن، کتابِ «کادویی در کاندوم» است، که درآن‌جا یک زن به‌نام شهلا با بدن مرد به عنوان یک ابژه‌ی جنسی رفتار می‌کند و در واقع شهلا کاتبان، آنیمای درون وجودم هست که بدن مرد را می‌درد. این طبقه‌بندی و شقه‌شقه کردن در فرهنگ ایرانی، که زن را محدود و چادر سرش می‌کند و او را از جامعه انسانی منفک می‌کند را از اساس نمی‌پذیرم و قبول ندارم. به همین دلیل به اقلیت‌ها در کالج بیشتر می‌پردازیم. زیرا جسورانه‌تر رفتار می‌کنند و در گروهی قرار دارند که هنر و ادبیات ایرانی به آن ها بی‌توجهی کرده است. مطمئنم که شاهد نمایندگان مهمی از این اقلیت‌ها خواهید بود که از دل کالج متولد خواهد شد. پس با همین توجیه، زن در آثار من یک موجود جدا و بیگانه نیست، بلکه یک حضور است که گاهی مرکز عشق، گاهی آماج تنفر و گاهی با او درمی‌افتم و به‌خاطر جنسیت اش، با او مهربانی نمی‌شود. دلیل وجود ملموس‌تر زن در متن‌های من این است که بیشترین و بهترین دوستان من، زن‌ها بوده‌اند و با آن‌ها دیالوگ حسی‌تری دارم و زن‌ها همیشه نقش محوری را در زندگی‌ام ایفا کرده‌اند.

مصطفا صمدی

بعد از تشکر فراوان از علی عبدالرضایی بابت ایجاد این فضای آموزنده که از این طریق تجارب و دانش خودش را به دیگران منتقل می‌کند، سؤالم این است که این فضا به نظر خودتان در کنار آموزنده بودنش، چقدر توانسته شخصیت یا کاریزمای شعری تولید کند؟ از آن‌جایی که بارزه و نماد علی عبدالرضایی فردیتش است، آیا این فردیت حفظ شده است یا علی‌های شبیه‌سازی شده دیگری با درجه‌های مختلف (ولو ناخواسته) شکل گرفته و می‌گیرد؟

عبدالرضایی

اغلب شاعران ایرانی درک حرفه‌ای از فرم و ساختار و بوطیقای شعری ندارند، مثلن من در کالج یک‌سری از ساختارهای مألوف را آموزش می‌دهم تا آن‌ها را بشناسد. حالا این شاعر اگر خلاق باشد در این پروسه‌ی زمانی به ساختارها و فرم‌های منحصر به فرد خودش می‌رسد و در آن خود ویژه می‌شود که این نیاز به زمان دارد و این‌طور نیست که در وهله اول از هیچ‌کس متأثر نباشد و تأثیرپذیری نداشته باشد.

این‌جا همه شاید نسبت‌هایی با من داشته باشند اما این نسبت‌ها دور است، پروسه تاثیرپذیری معمولن سه ماه، شش ماه یا حداکثر یک سال طول می‌کشد اما چون شیوه‌های متفاوت و گوناگونی را یاد می‌گیرند کم کم کسب تجربه و دانش ادبی می‌کنند و نهایتن بدل به خودشان می‌شوند. من دوست ندارم کسی که این‌جا در کلاس‌ها شرکت می‌کند شبیه من بنویسد و حرف بزند و اساسن نسبتی با من داشته باشد؛ به طور مثال اگر یکی از ادمین‌های کالج شبیه من بنویسد هشدار می‌گیرد که حق ندارد تا مدتی سراغ نوشتن برود یا یکی از کتاب‌هایم را مطالعه کند.

ضمنن ما در حال اجرای یک پروسه آموزشی هستیم و چیزی که آموزش داده می‌شود بدین معنا نیست که تنها متعلق به من باشد بلکه طی این سال‌ها ده‌ها دوره مختلف را در مراکز آموزشی دنیا گذرانده‌ام و شده که گاهی سطح سواد ادبی مدرس خیلی پایین‌تر از من باشد اما در آن زمینه خاص کار کرده بوده است. ما همه ناگزیر به آموختن هستیم و وقتی چیزی از کسی یاد می‌گیریم، در واقع نسبت‌هایی با او پیدا می‌کنیم اما در پروسه‌ی زمانی این نسبت‌ها از بین می‌رود؛ یعنی شاعری که به کالج می‌آید و هر روز چیزهایی را از من می‌شنود، تأثیراتی را می‌گیرد و این تأثیرات کاملن طبیعی است و به مرور کم‌رنگ و کمرنگ‌تر می‌شود. همین حالا بعضی از نقدهایی که در نشریات ایران نوشته می‌شود یا همین ادمین‌های کالج، مقالاتی در بعضی روزنامه‌ها و مجلات می‌نویسند و با بحث‌هایی که ما در کالج شعر می‌کنیم ارتباط دارد و این یعنی انتقال دانش، یعنی انتقال مقوله‌های علمی که شخصی در جایی خوانده و سعی در رساندنشان به دیگران دارد.

این‌همه بدین مفهوم نیست که از من متأثر شده‌اند، بلکه انتقال دانش به شکل تجربی و فنی است. کار من بوطیقانویسی و بوطیقاسازی شعر سپید در زبان فارسی است چون در ادبیات مدرن ما تاکنون افراد زیادی تحت عناوین مختلفی کتاب‌هایی به نشر رسانده‌اند اما هیچ یک از آن‌ها به آموزش فن شاعری و تکنیک‌های شعری بصورت جزئی نپرداخته‌اند. اما این‌جا به شکل کلاسی، فنون شاعری مدرن تدریس می‌شود، به‌طور مثال شماره‌های مختلف مجله فایل شعر بین بسیاری از شاعران حرفه‌ای ایران نیز دست به دست می‌شود، آیا از ترس این‌که چیز تازه‌ای یاد و از آن تأثیر می‌گیرند نباید بخوانند.

آموزش‌های کالج راه میانبری را پیدا می‌کند تا هر کسی را بدل به خودش بکند. کسی که در نثر مشکل داشت حالا بعد از مدتی در حال نوشتن نقد حرفه‌ای‌ست. این‌جا دانشگاه و آموزشگاه شعر است. اول باید مفاهیم تئوریک یاد گرفته شود بعد پروسه‌ی خلاق در نقد و شعر شروع می‌شود و این‌ها همه نیاز به زمان دارد.

محمد مروج

پیش‌تر در مورد رئالیسم انتقادی توضیحاتی داده‌اید، اگر امکان دارد در این مورد کمی صبحت کنید؟

عبدالرضایی

رئالیسم انتقادی مانند «هرمنوتیک»، علم تأویل است و ماهیتی «پوزیتیویستی» دارد. مبنا و فرض رئالیسم انتقادی بر این است که جهانی بیرونی، مستقل از ذهن ما وجود دارد. ابژکتیویته معتقد است که زیبایی در جهان خارج وجود دارد و ذهن ما فقط راه و روشی برای بیان آن زیبایی پیدا می‌کند در صورتی که سوبژکتیویته یا ذهنی‌گراها می‌گویند که زیبایی در ذهن ماست و دنیای خارج اهمیتی ندارد. یکی از اصول اصلی فلسفه‌ی رئالیسم انتقادی این است که جهان خارج، مستقل از خواست ما وجود دارد و از این جهت در همان راستای نقد پوزیتیویستی و تأویل‌گرایانه است. اولین بار «روی باسکار» فیلسوف بریتانیایی چنین بحثی را مطرح کرد. برای فهم بهتر این موضوع باید این اصل را به خوبی درک کرد که شناخت ما نسبت به این جهان همان‌طوری است که امکان‌پذیر است؛ یعنی اساس تفکرشان این است که این دنیا را فارغ از آن چیزی که در ذهن ماست، می‌توان درک کرد و فهمید و به عرفان و شناختش رسید. «بودلر» نیز چنین اعتقادی دارد. به همین دلیل چنین نقدی کاملن بیرون‌گرا و رئالیستی است. «گئورگ لوکاچ» منتقدی سوسیالیست است و نسبت‌هایی با رئالیسم دارد اما چیزی که او را مطرح کرده، نقد دیالکتیکی است، یعنی نقدی که اساس آن بر گفتگوی دوتایی‌هاست، پس نمی‌توان او را یک منتقد رئالیست دانست. منتقدی که بیشتر در این حوزه معروف شده، روی باسکار است. پس شعار اصلی منتقدین رئالیسم انتقادی دو چیز است: جهان خارج، مستقل از ذهن ما وجود دارد و شناخت آن به شکلی که هست، ممکن است. رویکرد نقادانه آن‌ها نیز این است که بسیار وابسته به عینیت‌اند و به طور مطلق ضد انتزاع یا «آبستراکسیون» هستند و برای هر چیز معتقد به وجه عینی‌اند و همچنین معتقدند همه چیز باید با جهان بیرون در ارتباط باشد.

لوکاچ یک کمونیست بود که از حقوق بشر نیز بسیار دفاع می‌کرد، یعنی اومانیست و انسان‌گرا نیز بود و کتاب معروفش «نظریه‌ی رمان» در ایران ترجمه شده است. او منتقدی نیست که با من هم‌راستا باشد ولی کتاب و مجموعه مباحث او درباره‌ی دیالکتیک در هنر مهم‌اند و بر پروسه‌ی نظریه‌ی ادبی نیز تأثیرگذار است، مخصوصن نظریه‌ی رمانش بسیار جالب است. در ادبیات و فلسفه‌ی انگلستان، همه چیز بر مبنای علم است نه فرضیه و همه چیز باید جنبه‌ی اثباتی داشته باشد، یعنی همه بر اساس دستگاه فلسفی بحث می‌کنند و نمی‌شود با گفتن چند جمله راجع به یک موضوع نظر داد؛ باید در عمق آن فرو رفت، ولی فرانسوی‌ها بدین شکل نیستند و بیان آن‌ها استعاری‌ست. بنابراین چون بیان لوکاچ سیستماتیک نیست، این روزها زیاد به او اهمیت نمی‌دهند.

دانیال فروتن‌پژوهی

در مورد قافیه‌های درونی شما پیش‌تر بحث کردید، آیا منظور همان نوع قافیه‌هایی‌ست که نیما استفاده می‌کرد؟ لطفن در این مورد بیشتر توضیح دهید.

عبدالرضایی

در شعر کلاسیک، قافیه به مثابه زنگی‌ست که در پایان هر سطر به صدا درمی‌آید، مثلن در قالب رباعی، قافیه در مصرع آخر مثل چکش بر ذهن مخاطب فرود می‌آید اما قافیه‌های درونیِ شعر سپید در بستر متن پخش می‌شوند .قافیه درونی در شعر سپید روش و ایده‌ای است که توسط آن موزیک متمرکز شده در آخر بیت اشعار کلاسیک، در

کل شعر سپیدجریان پیدا می‌کند و از این طریق به شعر ملودی و موزیک می‌دهد. می‌توان نمونه‌های بارزی از قافیه‌های درونی در شعر سپید را به وفور در مجموعه شعری مثل «پاریس در رنو» مشاهده کرد، که نشان داده شده چگونه می‌توان به‌جای استفاده از قافیه در ته سطر، آن را در ابتدا یا وسط سطر آورد. گرچه قبل‌تر ریتم و موزیک در شعر سپید وجود داشت و یا از خاصیت «هم‌آوائی کلمات» زیاد استفاده می‌شد که در اشعار شاملو نیز می‌توان آن‌ها را دید.

قافیه درونی، شعر را از حالت ایستایی خارج، آن را روان و عاطفی‌تر می‌کند و در عین خواندن، شعر را زنگ‌دار می‌کند. قافیه زنگ مطلب است، می‌آید که موزیک شعر را ارتقا دهد و تم موسیقایی متن را غلیظ‌تر کند، همان کاری را که «هم‌آوائی کلمات» از طریق مشابهت حرف‌های اول هر کلمه در سطر می‌کند مثل:

قرار ما که هرگز فرار نبود

فراتر از صدایم که تو کردی

فرار بود که نکردم.

جبار شافعی‌زاده

لطف کنید ارتباط میان ایدئولوژی و نقد ادبی را برای ما شرح دهید؟

عبدالرضایی

سؤال شما بسیار گسترده است؛ در مورد ایدئولوژی نظرات بسیاری وجود دارد؛ به عنوان مثال: «وُنداگ» معتقد است، ایدئولوژی جنبه‌ای روانی دارد و در ناخودآگاه جمعی انسان‌ها وجود دارد، عده‌ای نیز مجموعه ایده‌های یک نفر را ایدئولوژی او می‌دانند، به عنوان مثال: «گرامشی» معتقد است ایدئولوژی با ناخودآگاه انسان ارتباط برقرار می‌کند و بخشی از آن می‌شود.

منتقد بزرگی به نام لوکاچ که مارکسیست بوده نیز معمولن نقدهایش تنها درباره‌ی ادبیات رئالیستی-مارکسیستی نیست و درمورد ادبیات سورئالیستی هم نقدهایی دارد..

اگر بخواهم از دیدگاه یک منتقد اکتیو امروزین بگویم؛ یک منتقد اکتیو، معمولن به چیزی که متن می‌گوید توجهی ندارد، بلکه به چگونه گفتن و اجرای آن بیشتر توجه دارد که اغلب ساختارگراها این‌گونه هستند. ساختارگراها و پساساختارگراها معمولن آنچه را که می‌خواهند از متن دریافت می‌کنند و به قولی آن را دوباره می‌نویسند. از این بابت در این‌گونه نقدها ما خیلی با ایدئولوژی رابطه‌ای نمی‌بینیم ولی اساسن وقتی ما با تأویل سر و کار داریم به باورهای مؤلف نیز توجه می‌کنیم. حالا اگر در جایی باور سیاسی مؤلف، خلاف باور سیاسیِ منِ منتقد باشد، تکلیف چیست؟

برای من به شخصه، مولفه‌های زیبایی‌شناسیک اثر در درجه اول اهمیت قرار دارد، در جایی شما دستور زبان را نیز در شعر رد می‌کنید، بارها گفته‌ام وقتی دستور زبان و گرامر را می‌شکنید، از نظر تألیفی غلط است و به شما می‌گویند که ضعف تألیف دارید اما گاهی پیش می‌آید که شما این کار را انجام می‌دهید و به زیبایی می‌رسید، در این صورت تولید زیبایی کرده‌اید و فکر می‌کنم تمام منتقدهای واقعی طرف زیبایی را خواهند گرفت؛ منتقد واقعی کسی است که زیبایی را مؤکد می‌کند و استتیک باور اصلی اوست، اگرچه در نقد ادبی، جهان‌بینی شما یک بخش از دیدمان شماست؛ اما اگر واقعن منتقد باشید باعث نمی‌شود که قضاوت کنید، پس وقتی یک اثر ادبی را نقد می‌کنیم هدف ما قضاوت کردن نیست. مثلن من اگر بخواهم درباره‌ی شعر فلان شاعر حکومتی که باعث تبعید من بوده سعی می‌کنم تا جای ممکن نفرتم را از او در بررسی اثر لحاظ نکنم.

جبار شافعی‌زاده

خیلی ممنون از توضیحی که دادید اما در این صورت ما چگونه می‌توانیم مطمئن شویم که منتقد حین نقد، جهان ذهنی خودش را به متن تحمیل نکرده است، یعنی آیا مرز مشخصی میان متن و منتقد به عنوان مخاطب یا مؤلف مستتر وجود دارد؟

عبدالرضایی

به منتقدهایی که در کالج می‌نویسند، تاکنون هشت شیوه نقد آموزش داده شده و با توجه به فضای اثر یکی از این شیوه‌های را در نقدشان به کار می‌برند. یعنی منتقد یک سری از داده‌های خودش را به متن می‌دهد و با توجه به انعکاسی که از اثر می‌بیند درباره‌اش می‌نویسد. متن اگر واقعی باشد، یک آینه است. همان‌طوری که شما سراغ متن می‌روید متن نیز خودش را به شما نشان می‌دهد؛ مثلن وقتی شما می‌خواهید نقدی بنویسید، کنجکاوید که بدانید موتیف مقید شعر چیست؟ پس به دنبال نیت مؤلف خواهید بود. هر شاعری یک ایده‌ای دارد و ایده‌اش در شعر قابل کشف است. خیلی از منتقدین به دنبال پیدا کردن ایده‌ی شعر هستند. این‌گونه برخوردها وابسته به جهان متن است و به سمت کشف نیت مؤلف پیش می‌رود؛ مثل یک جاسوس؛ مثل یک ردیاب؛ در این‌گونه از نقدها که خیلی به آن باور ندارم، اصلن ربطی به باور و ایدئولوژی منتقد ندارد. در استتیک، عینی‌گراها می‌گویند که زیبایی در جهان خارج وجود دارد و هنرمند فقط این زیبایی را برای اولین بار می‌بینند. ذهنی‌گراها نیز معتقد هستند جهان بیرونی یک توهم است و زیبایی در ذهن شما وجود دارد؛ ما با دو مقوله طرف هستیم، اگر از دید ذهنی‌گرایان بخواهیم بررسی کنیم، این ذهن منتقد است که ایدئولوژی و جهان‌بینی او را می‌سازد؛ اگر بخواهیم از دید عینی‌گرایان بررسی کنیم، باید معتقد باشیم زیبایی در متن وجود دارد. من نه عینی‌گرایان را قبول دارم و نه به روش ذهنی‌گراها معتقدم.اساسن فکر می‌کنم زیبایی محصول هم دردی و هم حسی با محیط پیرامون است؛ هم‌حسی با متن است؛ دیالوگ با متن است. در نتیجه وقتی یک منتقد می‌نویسد، جهان خود را با جهان متن ترکیب می‌کند؛ رابطه‌ای انعکاسی با متن به وجود می‌آورد و با متن وارد گفتگو می‌شود. این گفتگو در نهایت، متنی را خلق می‌کند با عنوان متن نقد که من بیشتر به این‌گونه نقد باور دارم. متنی که با توجه به هم‌حسی با متن به وجود می‌آید، یعنی نه دقیقن تبعیت از متن مورد بررسی می کند و نه دقیقن محصول اعتقادات منتقد است؛ همین است که متن را زیبا می‌کند. به عنوان مثال یکی از منتقدین ما فرشاد، عمد دارد در نقدهایش یک‌جور دیگر نگاه کند و من این جنون را در نقد او دوست دارم. این نگاه زیباست و شاعر باید خوشحال باشد که منتقد بی‌خیال موتیف مقید شعر شده است و چیز دیگری را در متن او پیدا کرده است، باید با خود بگوید عجب متن قدرتمندی نوشته‌ام که منتقد توانسته است این نشانه‌ها را در آن پیدا کند. به هر صورت وقتی شما یک دستگاه یا یک چیز تازه‌ای ارائه می‌دهید، آن متن هم به شما کمک کرده است و شما نشانه‌ها را در آن متن پیدا کرده‌اید. فکر می‌کنم شما دیگر جواب تان را گرفته باشید.

فاطمه فلاح

آقای عبدالرضایی، من رمان‌های شما را مطالعه کردم و بسیار دوست داشتم اما حس می‌کنم شباهت‌هایی بین دو رمان «ایکس بازی» و «تخت‌خواب میز کار من است» وجود دارد، سؤال من این است که ارتباط و شباهتی از نظر خودتان در این دو رمان وجود دارد یا نه؟ و شخصیت‌سازی در رمان‌های شما چگونه شکل می‌گیرد؟

عبدالرضایی

شـــما درواقع دو ورژن از یک رمانم را خوانده‌اید. اما باید یـادآوری کنم کـه معمولن المان‌هـایی را در آثـارم تکرار می‌کنم، چون معتقد به حضـــور جمعی در یک نفرم؛ معتقد به حضـور علی‌های عبدالرضـایی در علی عبدالرضایی. این نفرات یک جاهایی تقاطع دارند و یکی می‌شوند، آن‌چه که من در شعر، رمان و داستان می‌نویسم؛ شخصیت‌ها، چه زن و چه مرد باشـند، یکی از علی‌های عبدالرضایی هستند، در واقع فقط خودم هستم و از طریق تکثیر خود به آن دیگری می‌رســـم، چون جز این طریق نمی‌توانم بـا تجربه‌ی آدم‌ها نزدیکی کنم و غیر از این را در نویســـش دروغ می‌دانم. ادبیـات واقعی در این‌همـانی اتفاق می‌افتد، در تبدیل تو به آن دیگری. در این پروسـه گاهی سـکانس‌هایی به صورت عینی یا موضـوعی و به‌طور عمد در قسـمت‌هایی از آثارم تکرار می‌شـود که این روش و سیسـتم من است و چون ایکس بازی را قبلن با نام "where are you from" شـــروع کردم و حالا در وب‌ســـایت مســـتقل اخبار روز با رویکرد تازه‌ای در حال مرور و بازنویسی آن هستم.

فاطمه فلاح

شما به نوعی خود را منتقد آثارتان می‌دانید اما دیده شده از منتقدان بد گفته‌اید، آیا برای کار منتقد ارزشـــی قائل هستید و یا معتقدید او مثل مگس مزاحم است؟

عبدالرضایی

این‌طور نیسـت، از نظر من کار منتقد خیلی مهم و اسـاسی اسـت البته به شـرطی که طرف واقعن منتقد باشد، متأسفانه مـا در ایران اغلـب بـه جـای منتقـد با یک مواجب بگیر و سفارشی نویس سر و کار داریم. اگر منتقد کارش را درست انجام دهد و منتقد باشـــد به نظر من بر خالق یعنی بر خدا ارجحیت دارد، منتقد کسی است که به خدا پیشنهاد می‌دهد؛ ورای اثر ادبی می‌رود. کســی که شـعرم را بررســی می‌کند، اولین وظیفه‌اش پیشـنهاد برای شـعر بعدی من اسـت و به جای قضـاوت کردن باید به متن پیشـنهاد بدهد. کار چنین آدمی سـتودنی اسـت، در واقع حرفه‌ای‌ترین مخاطب یک شاعر یا نویسنده، خودِ اوست که در ایران یکی از شعارهای من بوده اسـت و حالا معمول شـده و همه می‌گویند. حتا یک ســخنرانی ســال هفتاد و دو در ایران داشــتم در این خصوص که شاعر ایرانی باید اولین منتقد خودش باشد، به این دلیـل کـه آن‌جـا منتقـد بی‌غرض وجود ندارد و مجبور هسـتید مدام بعد از نوشتن از متن فاصله گرفته و سپس آن را بـازنویســی کنیـد. در این رابطـه جمله‌ای دارم که زیاد استفاده شده است؛ این‌که «اگر شعر ضعیفی نوشتید، مطمئن باشید در صورت کارکردن روی آن تبدیل به شعری متوسط و اگر متوسـط نوشـتید بدل به شـعری خوب خواهد شد و چنان‌چه شـعر خوبی نوشـتید بعد از کارکردن روی آن به یک شـعر عالی خواهید رسـید و اگر شعرتان عالی بود اگر درسـت روی آن کار کنید می‌توانید شـاهکاری از آن خلق کنید».

ایوب مردانی

علی جـان خســتـه نباشــید، جدا از تمام ســؤال‌های تخصـصـی‌تر که دوستان پرسیدند، شما درجایی درباره ناشـعر و ماهیت وجودی شـعر حرف زدید و در آخر به وجود شعرهای بزرگ اشاره کردید و این‌که ممکن است در ســال، حتا به هفت یا هشــت تا از این شــعرها نیز برخورد نکنیم، دوسـت داشتم چند تا از این ناشعرها را که با آن‌ها برخورد کرده‌اید یا در آثار خودتان شعرهایی که به نظر خودتان مهم محسـوب می‌شوند را نام ببرید؟ سپاسگزارم.

عبدالرضایی

در حال حاضر شعری را که حاوی تفکری تازه باشد و به شکل دیگری به جهان متن نگاه کند دوست دارم. الآن حضور ذهن ندارم و بد است که از شعر کسانی نام ببرم و از کسان دیگر نه.

از بین شعرهای خودم، به نظرم «چرنوبیل» شعر مهمی است و چیدمان خوبی دارد. شعر «خانم زیاری» را هم دوست دارم، همچنین از شعری که ممکن است کسی خوشش نیاید همان «ساعت سه» اما من دوستش دارم، و یا از شعر بلند «ترور»؛ شعر ترور شعر مهمی‌ست که اجرای آن را دوست دارم ولی خب بعد از یک زمانی خیلی از شعرها از چشم آدم می افتد. الآن که دارم فکر می‌کنم می‌بینم؛ شعری را که دیشب نوشته‌ام، دوست دارم. از شعرهای قدیمی فقط یک خاطره دارم، مثلن می‌دانم که «جنگ جنگ تا پیروزی» را در چه حالتی نوشتم، آن حالت نوشتاری را دوست دارم یا وقتی شعر بلند جامعه را می‌نوشتم یادم است سال ۷۸ در تهران بودم و آن زمان ماهواره بود و داشتم یک فیلم اروتیک می‌دیدم که خسته شدم و به خودم گفتم... نه! الآن درست یادم آمد، اگر اشتباه نکنم مهمانی داشتم که از شهرستان آمده بود و جنبه این مسائل را نداشت، شاعر سن و سال داری بود و نمی‌خواستم جلوی او فیلم مورد علاقه‌ام را ببینم و تصمیم گرفتم تلویزیون جمهوری اسلامی را ببینم، در کانال یک جنتی داشت حرف می‌زد، آن یکی رفسنجانی، بعدی خامنه‌ای، آن یکی خاتمی، همه‌ی آن‌ها هم چرت و پرت می‌گفتند و من ناگزیر می‌شنیدم چون خوابم نمی‌برد. هرکدام از این اراجیف‌ها را ده تا پانزده دقیقه دیدم و جالب بود، وقتی این چرت‌وپرت‌ها را می‌شنیدم خیلی برایم بامزه بودند؛ من سال‌ها از این مسائل دور بودم، یعنی در ایران زندگی می‌کردم اما از فضای حکومتی و این مسائل دور بودم؛ ما مهمانی‌های خودمان را داشتیم، شرکت هم بود و من در فضایی خصوصی زندگی می‌کردم. ایرانی داخل ایران است که دلم برایش تنگ شده است، آن ایران برای من جذاب است؛ مهمانی‌های ما، نشست‌ها و بعضی شاعرها. من با همه شاعرهای ایرانی رابطه داشتم اما ارتباط خاص نداشتم و معدود شاعرانی خوش فرهنگ سراغ داشتم که یکی از آن‌ها مهرداد فلاح بود، همچنین با دوستان معمار خودم. تعدادی ایرانی در ایران وجود داشت که ایران واقعی من بودند و تنها چیزهایی که من در تبعید از دست دادم همان دوستان معماری بود که همیشه با هم دوره داشتیم. حالا آن شب ناگزیر بودم که بشنوم و جالب بود که چه‌قدر این‌ها چرت و پرت می‌گفتند و همین باعث شد که شعر-خطابه‌ی جامعه را بنویسم. شعر را شروع کردم و دقیقن نفهمیدم کی تمام شد و حتا چه کسی آن را نوشته است، به همین خاطر این شعر را دوست دارم چون مشخص نیست و باید گفت بعضی شعرها برای تو اتفاق می‌افتد. مثلن شعر دیروز را دوست دارم چون می‌خواستم مقاله‌ای درباره‌ی شکست برجام بنویسم که از معاهده‌ی ترکمنچای هم فجیع‌تر است. اما همین که دست به قلم بردم ناگهان دیدم که شعر شده است و گرفتم خوابیدم. می‌خواهم بگویم از این شعرها نام بردم چون همگی ناگهان در یک بی‌نفسی اتفاق افتادند اما هنوز هیچکدام‌شان به آن ناشعر، به آن سطر مهمی که قرار است از من بماند ربطی ندارند، آن شعر بزرگ چیست؟ ناشعر آن شعری است که تو هرگز به آن نخواهی رسید و شبیه یک جمله است؛ شبیه اناالحق! به ظاهر گفتن اناالحق ساده است اما اگر اناالحق برسی، حلاج شوی و سر دارِ شعرت بروی کولاک است.

حلاج شاعر بسیار بزرگی بوده است، درست است که عربی می‌نوشته اما به هرحال شاعری بزرگ بوده اما ما همه او را تنها با اناالحق می‌شناسیم. از هر شاعر بزرگی تنها یک سطر می‌ماند و گاهی آن سطر ممکن است دو کلمه باشد؛ اناالحق.

اناالحق زیباترین شعری است که تا حالا خوانده‌ام و هنوز برایم عجیب و غریب است. گاهی جملاتی هم از شمس تبریزی می‌خوانم و روانی‌ام می‌کند، این دو شاعر را خیلی دوست دارم. از شاعران خارجی شعری از «مونیزا الوی» را

خیلی دوست دارم، البته در بین شاعران خارجی ناظم حکمت یک مدرسه است. خواندن ناظم حکمت خوب است. ناظم حکمت در هر شعری شاعر است، اصلن هر غلطی کرده شعر از آب درآمده و شاعری واقعی‌ست. من بین شاعران آسیایی کسی را در حد ناظم حکمت ندیده‌ام حتا در شاعران فارسی کسی در سطح ناظم حکمت نداشته‌ایم، ناظم حکمت را باید درک کرد باید ناظم‌شناس بود. در خود ترکیه هم که این‌همه شاعر حرفه‌ای دارد و اغلب از دوستان من هستند هیچ‌کدام در حد ناظم حکمت نیستند. پاسکال پتیت هم کارهایی دارد یا جان اشبری چندین شعر آوانگارد و خواندنی دارد ولی اصلن قدرت شعری ناظم حکمت را ندارند که شاعر زندگی کرد و شاعر مرد.

شهلا ایمانی

درود جناب عبدالرضایی. با توجه به این‌که انتشار هشت کتاب و چهار مجله‌ی مهم در زمانی محدود کاری بزرگ در ادبیات فارسی‌ست، چرا از جانب نویسندگان و شاعران ایرانی حمایت نمی‌شود و یا چرا بعضی‌ها با وجود این‌که موافقِ جریان کالج شعر هستند و از مجله های فایل شعر بیشترین استفاده را می‌برند، سکوت می‌کنند؟

عبدالرضایی

خب به نظر من این واکنش‌ها دلایلی دارد. یک عده بهانه‌شان این است که علی عبدالرضایی مخالف حکومت است، شاعری‌ست در تبعید، کار کردن با او خطرناک است و اخبار کالج را سانسور می‌کنند، این‌ها همه بهانه است، اگر این‌طور بود چند سال پیش کتاب خود من در ایران چاپ نمی‌شد. یک عده هم فضایی ایجاد می‌کنند تا طرفداران علی عبدالرضایی را دچار هراس کنند و بترسانند. ضمنن شاعر ایرانی هنوز می‌ترسد، هنوز فکر می‌کند شاهی وجود دارد و یکی قرار است ملک‌الشعرا بشود، هنوز هراس دارد که یکی ممکن است جای شاملو را بگیرد، در صورتی که شاملو هم در جای مناسب خودش قرار نداشت. اصلن ما هرگز در پوئتری شاه نداشتیم، برای همین هیچ‌وقت ملک‌الشعرا نداشتیم. هرکسی کار حرفه‌ای بکند جایگاه خاص خودش را دارد، در هر زبانی همیشه این‌گونه بوده است. ما اکنون در انگلیس چندین شاعر مهم داریم، در فرانسه هم همین‌طور است و در آمریکا این‌همه شاعر مطرح داریم که هرکدام به یک نسبت مطرح هستند. یک‌جور فضای حسادت در ایران حاکم است که یا معمولن هیچ‌کس هیچ کاری نمی‌کند یا اگر کسی می‌خواهد کار تازه و بنیادینی بکند، جلوی پایش سنگ می‌اندازند، یک عده هم اساسن مشکوک هستند و می‌گویند هدف عبدالرضایی چیست؟ چه کاری می‌خواهد بکند؟ هیچ‌کس فکر نمی‌کند که ممکن است یک روشنفکر، یک آدم، یک شاعر دلش سوخته باشد و ناگهان ببیند طی پانزده سال همه چیز حذف شده و دارند مهمل به خورد نسل جوان می‌دهند به طوری که اغلب شاعران جوان فکر می‌کنند که شعر پست‌مدرن می‌تواند در غزل اتفاق بیفتد! من اصلن مخالفتی با کسی که چنین شعری بنویسد ندارم، بالاخره هر کسی دارد کاری انجام می‌دهد، اما این‌که از لحاظ شناخت‌شناسی، داده‌های غلط به خورد جوانان بدهند وحشتناک است، این‌که ما این‌قدر جریان پست‌مدرنیسم را به غزل تقلیل دهیم، فاجعه‌ست. من بااین‌که بیشترین انتقادها را به پست‌مدرنیسم دارم، در ایران مرا به عنوان یک شاعر پست‌مدرنیست می‌شناسند، بااین‌همه همیشه به پست‌مدرنیسم انتقاد کرده و دلایل مختلفی نیز دارم. این عده‌ای را که گفتم معمولن می‌ترسند، گروهی حسودند و عده‌ای هم می‌ترسند مبادا با کالج همکاری کنند و نوچه عبدالرضایی خوانده شوند، اما اگر یکی نگاهی به دو دهه اخیر بیندازد می‌بیند شاعران و منتقدانی که با من کار کردند از آن‌هایی که شاگرد رضا براهنی بودند به مراتب مطرح‌ترند و شعرشان قوی‌تر از شاگردان براهنی است، تمام شاگردان براهنی مدافع براهنی

و از زمره مریدان او هستند، ولی تمام کسانی که با من کار کرده‌اند چه در زمینه‌ی نقد چه شعر، از زمره شدیدترین منتقدان من محسوب می‌شوند. همین حالا در کالج شعر، حدود پنجاه تا شصت نفر داریم که خیلی خوب داشتند پیشرفت می‌کردند و از این‌جا به دلیل کم کاری و اینکه فکر می‌کردند به کرسی استادی رسیده‌اند اخراج شده‌اند، این‌ها حالا از زمره مخالفان من هستند. اساسن من یکی دنبال رقیب می‌گردم، اصلن دنبال این هستم مستعدی را عصبی کنم تا با من رقابت کند، اصلن ضد من باشد. تمام کسانی که با من کار کردند ضد من شدند، یک نفر هم نیست که از من نیک بگوید، ولی با این حال تفکر غالب به خاطر این‌که نسل جوان ما را بترساند می‌گوید که با علی عبدالرضایی کار نکنید شما را مرید می‌کند. هر کسی هم با من کار می‌کند یک پروسه چند ماهه‌ی تاثیرپذیری را می‌گذراند و سپس از آن فراروی می‌کند و بدل به خودش می‌شود؛ یعنی آن‌قدر روی پروسه‌ی خلاقیتش کار می‌شود که بعد از شش ماه بدل به خودش می‌شود. اگر شاعری بوده است در دهه پنجاه که شش سال یا ده سال یا تمام عمر تحت تاثیر شاملو بوده است، آن‌هایی که با من کار کردند پروسه تاثیرپذیری‌شان هیچ‌کدام بیشتر از شش ماه طول نمی‌کشد و خیلی سریع به خلاقیت می‌رسند، کمااین‌که شاعران و منتقدانی بوده‌اند که با من کار کرده‌اند و حالا نسبتی با من ندارند. خیلی‌هاشان دارند کار می‌کنند و صاحب سبک هستند. من کمک می‌کنم که آدم‌ها نفس خودشان را پیدا کنند، کمک می‌کنم که میانبر بروند. این‌ها برای این‌که بتوانند خودشان باشند اول باید الفبا را یاد بگیرند به جای این‌که از حافظ شروع بکنند از شاملو شروع بکنند ممکن است از من شروع کنند از شعرهای دهه‌ی هفتاد شروع بکنند، قضیه فقط همین است.

خب نیرویی که قدرت دارد و می‌ترسد، سعی می‌کند فضاسازی کند. اگر توجه کرده باشید در این چند ماهی که گذشته، خیلی‌ها علیه نظریه‌پردازی ادبی کالج حرف‌هایی زده‌اند اما هیچ‌کدام‌شان یک گفتمان ارائه نداده‌اند، مطلبی نظری ننوشته‌اند، بیشتر اهل حرف‌های خاله‌زنکی بوده‌اند. اکثرِ حرف‌ها تختخوابی و اخلاقی و در مورد زندگی شخصی من بوده است در حالی که اصلن نمی‌دانند علی عبدالرضایی چگونه و کجا زندگی می‌کند چون هیچ ایرانی از پانزده سال اخیر من، خبری ندارد؛ یعنی من با هیچ ایرانی در تماس نزدیک نیستم، حتا رفقایی که با من در کالج کار می‌کنند از زندگی شخصی من هیچ اطلاعی ندارند، ولی خب این فضای ایرانی‌ست، فضایی که از هرچه که نو و مدرن باشد هراس دارد و می‌ترسد. می‌ترسند چون هراس دارند جایگاه‌شان را از دست بدهند و دکان‌شان تخته شود. این‌ها شاعر و نویسنده نیستند، این‌ها دکان‌دارند و کار ما این‌جا تخته کردن دکان تمام این کاسب‌کارهاست. خلاصه این‌که آیا شده طی این سه دهه، ادعایی کنم و عملی نشود؟ به یاد دارید هرگز که روی هوا حرفی زده باشم؟ دور نیست روزی که اسم کالج و کالجی بیاید و جز احترام از کسی سرنزند. خیالی نیست اگر رفقای ما را می‌برند و پیرامونِ کالج، اصولِ دین می‌پرسند! از بس تا خرتناق به بهانه‌ی کار فرهنگی خورده و بالا کشیده‌اند، باورشان نمی‌شود یکی مفت و مجانی قریبِ یک سال، وقت سرِ شعر و شعور بگذارد.

آوات

درود. چند سوال داشتم، در صورت امکان به همه یا هر کدام که صلاح می‌دانید پاسخ دهید. آیا انتشار هشت کتاب در زمانی محدود، که با توجه به شواهد در تاریخ ادبیات ایران بی‌سابقه است، تلویحن دربردارنده‌ی این تفکر نیست که ادبیات در شرایط زمان مکانی عصر حاضر دیگر کنشی هنرمندانه نبوده بلکه به صنعتی تبدیل شده که از الهام و تفکر شهودی به عنوان فاکتورهای اساسی خلاقیت فاصله گرفته و به کنسروی بدل شده که با فاصله گرفتن از معنا و تمرکز بر معناگریزی افراطی، صرفن در فضای فرمیک و تکنیکال و بازی‌های زبانی آگاهانه در سطح شعر اتفاق می‌افتد؟

ضمن شما از جریان شعری کالج با عنوان «شعر دهه‌ی نود» یاد می‌کنید. در صورت امکان ویژگی‌های مختص این جریان شعری را برشمرده و بفرمایید جریان‌های شعری قبل از دهه‌ی نود فاقد چه ویژگی‌هایی بوده‌اند که شما در این جریان شعری به آن‌ها مجال حضور داده‌اید؟ شما بارها مدعی شده‌اید که کالج شعر را با هدف رشد و گسترش ادبیات، به ویژه شعر فارسی و کشف و پرورش استعدادهای ناشناخته بنیان نهاده‌اید؛ حال آن‌که به کرات مشاهده می‌شود که بیشترین نقدها به شعر افراد خاصی به ویژه خود ادمین‌های کالج پرداخته و به افراد دیگر بی توجه بوده‌اید و ادمین‌های‌تان را از پرداختن به شعر آنان برحذر داشته‌اید. رفتار خود را به عنوان مدیر کالج که از چندصدایی و گفتار دمکراتیک دفاع می‌کنید چگونه ارزیابی می‌کنید؟ با سپاس

عبدالرضایی

درست است، هشت کتاب طی دو هفته منتشر کرده‌ام این نشانه‌ی قدرت است. در صورتی می‌توانید به صنعتی بودن این کتاب‌ها اشاره کنید که آن‌ها را خوانده باشید و بگویید که کتاب‌های مهمی نیستند؛ مثلن کتاب «دیلِ گپ»، «جمهوریِ اسپاگتی»، «تختخواب میز کارِ من است» یا کتاب‌های دیگر را بخوانید بعد بگویید که این‌ها محشر نیستند و چون ارزشِ ادبیِ پایینی دارند عبدالرضایی این کتاب‌ها را صنعتی (کیلویی) نوشته است. من به شما می‌گویم که حداقل نیمی از این هشت کتاب، جزو کتاب‌هایِ مهمِ دهه‌ی آینده خواهند بود و در این مورد هیچ شکی ندارم. متاسفانه نویسنده‌ی ایرانی فعال یا حرفه‌ای نیست، زنده‌گی‌اش شعر و متن و نوشتن نیست به همین دلیل است که هر پنج سال یک کتاب منتشر می‌کند. ارزش‌گذاری نمی‌کنم! شاعری را می‌شناسم که بیست سال پیش کتابی چهل صفحه‌ای منتشر کرده و هنوز دارد نان آن را می‌خورد و چون از طریق مافیای ژورنالیسم ایرانی حمایت می‌شود دم به ساعت برای کاری که دیگر نمی‌کند با او مصاحبه می‌کنند، این شارلاتانیسمِ آغشته به لمپنیسم است، طرف تولید ندارد، مقیمِ برهوتِ فکری‌ست، به قول گلشیری جوان‌مرگ شده و تمام! بسیاری از شاعرانِ ما جوان‌مرگ شدند، به‌خاطرِ این‌که زایش نیازمندِ تغذیه است. شما باید مطالعه کنید، زحمت بکشید، باید هر دم تازه شوید. در نتیجه من سعی می‌کنم به دنبالِ دانش بدوم، اگر یک روز به دنبالِ یادگیری نباشم یا مطلبِ تازه‌ای مطالعه نکنم و یاد نگیرم می‌میرم، افسرده و پرپر می‌شوم، من در هر دوره‌ای توی مودی مطالعاتی‌ام و سعی می‌کنم که به طورِ ساختاری و عمیق بخوانم. خانه‌ام نزدیک کتابخانه‌ی ملی بریتانیاست. بزرگ‌ترین منبعِ مطالعاتِ فارسی توی این کتابخانه‌ست، تا چند ماه پیش، آن‌قدر که به آن‌جا می‌رفتم و کار می‌کردم کارکنان کتابخانه کالیگ (همکار) صدایم می‌زدند و می‌گفتند کاش این‌جا استخدام شوید. صبح به محضِ داخل شدنم به آن‌جا شروع به مطالعه و فعالیت می‌کردم. روزهایی که زمانِ آزاد داشتم و پروژه‌ی مالی نداشتم همیشه آن‌جا بودم. این یک جور عشق است، باید مطالعه کنید و همین خواندن‌هاست که باعثِ پیشرفت می‌شود. مثلن درباره‌ی حکمتِ هندی بسیار مطالعه کرده‌ام هرگز فرصتی پیش نیامد که درباره‌اش بنویسم. همین‌طور درباره‌ی تانترائیسم کارهای بسیار گسترده‌ای کرده‌ام اما هنوز فرصتِ لازم را به دست نیاورده‌ام که این مطالب را طبقه‌بندی کنم و همچنین فرصتِ لازم برای ویرایش نهایی سه رمان تازه‌ام را هنوز به دست نیاورده‌ام. دوستانی که در کالجِ شعر با آن‌ها همکاری می‌کنم در هشت کتابِ تازه‌ای که منتشر کرده‌ام کمک‌های بسیاری به من کرده‌اند و برای انتشارِ کتاب‌هایِ تازه‌ام زحمت‌های زیادی کشیده‌اند، مطالب را گردآوری و طبقه‌بندی کرده‌اند. تنها من نیستم که برایِ آن‌ها کاری انجام می‌دهم، بلکه آن‌ها نیز خیلی به من لطف کرده‌اند و نویسنده‌هایِ دو سه تا از این هشت کتاب دوستانی هستند که در کالج با من همکاری می‌کنند و اسمِ تک‌تکِ‌شان در کتاب‌ها آمده و اما پاسخ به این‌که پرسیده‌ای شاخصه‌هایِ شعرِ دهه‌ی نود چیست؟

ما تاکنون چهار شماره از مجله‌ی فایلِ شعر را منتشر کرده‌ایم که در هرکدام از این‌ها کارگاهِ نقد وجود دارد که ادمین‌ها دارند می‌نویسند و بحث می‌کنند. شیوه‌ای که این‌ها (ادمین‌ها) نقد می‌کنند در ایران سابقه نداشته؛ دستگاه‌هایی را که در نقدهای‌شان استفاده می‌کنند شما تاکنون در نقدهایِ ایرانی ندیده‌اید. این دستگاه‌ها و شیوه‌های نقد در کالجِ شعر ابداع شده است. مباحثی که ارائه می‌کنم درباره‌ی نومدرنیسم و نیز درباره‌ی گلوبال پوئتری، در هیچ زبانی نشده است، حتا در اینترنت هم موضوعی کلی نوشته‌اند. گلوبال پوئتری مبحثی درباره‌ی مبارزه با ظلم بود که سامیت (شاعری هندی) با جمعی از شاعرانِ جهان گروهی را تشکیل داده بودند که اسمِ گلوبال پوئتری از آن‌جا آمده و من به طور مفصل در مورد آن توضیح داده‌ام. درواقع من را به عنوانِ نظریه‌پردازِ گلوبال پوئتری می‌شناسند، اما این گلوبال پوئتری را که در نشست‌های دوستانه مطرح می‌کنیم، بخش‌هایی را یادداشت می‌کنند و بر این اساس شعر هم می‌نویسند و نوشته‌اند. چند شاعر در این‌جا هستند که شعرهایِ خوبی نوشته‌اند و برخی هم شعر را در این‌جا شروع کرده‌اند. قرار نیست همه‌ی این افراد شاعر یا منتقدانِ بزرگی شوند، اگر حتا دو نفر از هفتصد نفری که در گروه‌های خصوصی با آن‌ها کار شده، شعرها یا نقدهایی تاثیرگذار و پیشنهاد دهنده بنویسند، به این معناست که ما شعرِ دهه‌ی نود را خواهیم داشت. شما فکر می‌کنید کارگردانان شعرِ دهه‌ی هفتاد چند نفر بودند؟ و چه کسانی شعرِ دهه‌ی هفتاد را به وجود آوردند؟ آیا تعدادشان از انگشتان یک دست بیشتر بود؟ من به شما می‌گویم نه!

شاعرانِ کالجی صدایِ مهمِ شعرِ دهه‌ی نود خواهند بود. پیش‌بینیِ من این است که از اواخر سال ۹۶، حضورِ شاعرانِ کالج در مطبوعاتِ داخل شروع شود، زمانی که کاملن مستقل و قدرتمند شده و صدایِ ویژه‌ی خود را داشته باشند. اگر بخواهید این مولفه‌ها و شاعران را شناسایی کنید شماره‌های مختلف مجله فایلِ شعر را می‌توانید دنبال کنید و مولفه‌های شعری‌شان را در بخشِ نظریاتِ ادبیاتی ـــ عملیاتی، یا کارگاه نقد و کارگاهِ شعر مطالعه کنید. این سیستمِ نگاه را تا حالا در ایران ندارید، شما نمی‌توانید شاعری را پیدا کنید که در یک لحظه شعری را بخواند و همان لحظه ادیت کند. شاعران این‌جا شعر را در لحظه ادیت می‌کنند و متن را باز می‌پندارند و مقدس نمی‌دانند و در آن دست می‌برند؛ این حاصلِ کار در کالجِ شعر است، هیچ‌جایِ ایران این کار را نمی‌کنند چون قدرت می‌خواهد که اکنون ادمین‌هایِ کالجِ شعر بیشترشان این قدرت را دارند. توجه داشته باشید که قریب به اتفاق شاعرانِ حرفه‌ایِ ایرانی از پسِ ادیتِ شعر خودشان حتا برنمی‌آیند، ما در کالج شعر سخت‌ترین مولفه‌های شعری را به‌طور ملموس و ساده شده آموزش داده‌ایم. تاکنون ندیده‌ام کسی در جهان فارسی‌زبان درباره‌ی گلوبال پوئتری، نومدرنیسم، ناشعر و ناادبیات یا نوع رویکردی که ما به اروتیسم داریم نوشته باشند. درباره‌ی دیگر مولفه‌ها ممکن است در ترجمه‌ها شنیده باشند اما محال است به‌طور دقیق و تجربی و با جزئیات درباره‌اش بحث کرده باشند.

سپهر رضایی

غیر از مبحث «تابوشکنی» و مسائل این‌گونه‌ی جامعه‌ی ایران، حتا جدای از آن‌چه که «آنارشیست» نام دارد، شما معمولن، بیشتر از دیگر شاعران ایرانی، به «شعر اروتیک» پرداخته‌اید و از این حیث نیز، تحت سانسور بوده‌اید. دلیل پرداختن به «شعر اروتیک» (بیشتر از دیگر شاعران ایرانی) چیست؟

عبدالرضایی

دلیل تأکید من بر نویسش شعر اروتیک، خیانت شاعران قبل از من، از حافظ گرفته تا نیما و شاملو و... به شعر فارسی است. شعر اروتیک، حکمت بدن است و باید در شعر فارسی وجود داشته باشد. شاعران و اساسن هرمند ایرانی می‌ترسد سراغ چیزی برود که اخلاق مردمی آن را

برنمی‌تابد. متاسفانه شاعران معاصر ما خود را پشت مردم پنهان کرده، می‌ترسند با پرداختن به شعر اروتیک، مخاطبان خود را از دست بدهند و این ترس بزرگی است. رویایی و فروغ گاهی یعنی در دو ــــ سه شعر، تلاشی در این زمینه داشتند هرچند بسیار پوشیده! من در کتاب پاریس در رنو به اروتیسم پرداختم و ماجرای اصلی کتاب پاریس در رنو، عشق‌بازی داخل ماشین رنو است و در ایران یعنی سال ۷۳ این منظومه بلند را در جلسات شعر می‌خواندم. با اینکه متن اصلی پاریس در رنو سکشوال بود، همگی متاثر می‌شدند و بسیاری از شاعران، از شعرخوانی آن سال‌های من خاطره دارند. یادم است که شعرها را روی کاغذ کامپیوتری طویلی نوشته بودم و وقتی آن را می‌خواندم، کاغذ که شق و رق بود روی میز حرکت می‌کرد و راه می‌رفت و هم‌زمان با این حرکت، من نیز اکت می‌کردم تا یک‌جور پرفورمنس پوئتری را به دست داده باشم. اساسن نوشتن به عنوان عملی اروتیک، جز سکس کردن با صفحه نیست. بیچاره و بسیار فقیر است نویسنده‌ای که اروتیک نمی‌نویسد و از نویسش لذت غائی نمی‌برد. شما رمان‌های مزخرف ایرانی را که می‌خوانید شاش‌تان می‌گیرد از بس که هم نویسنده و هم شخصیت‌ها در طول رمان حذف می‌شود. داستان و رمان ایرانی درست مثل سریال‌های تلویزیون ایران است که سانسور در آن بیداد می‌کند؛ مثلن زن و شوهری توی تختخواب کنار هم می‌خوابانند، در حالی که خانم مانتو و روسری پوشیده است! شعر فارسی نیز سرشار از چنین سانسورهایی‌ست. خلاصه یک نفر باید انتقام بگیرد دیگرا! حقیقتش من چندان علاقه به اروتیک‌نویسی ندارم ولی وقتی کسی نمی‌نویسند، من عمدن سمت این نوع ادبیات می‌روم؛ مثلن بعضی از کتاب‌های من مانند فاکبوک، فانتزی و... نوعی پرخاش متن است، دهان‌کجی به ادبیات سانسورمحور ایرانی است.

ضد رمانِ «هرمافرودیت» را که می‌نوشتم (سال ۸۲)، قسمت به قسمت در مجله شعر منتشر می‌شد و خوانندگان بسیاری داشت. در آن روزها شخصی چون آقای عباس معروفی، در وبلاگ خود غیر مستقیم به این کتاب حمله کرده و آن را به گند کشیدن رمان خواند، ولی همین نویسنده‌ی ایرانی، پس از ۶ سال رمانی درباره‌ی تن‌فروش‌های برلین نوشت. شخص دیگری هم به اسم آقای رضا قاسمی رمان سکشوال دیگری ارائه داد که بخشی از آن متأثر از هرمافرودیت است، بااین‌که این هر دو در خارج زندگی می‌کنند هرمافرودیت با سد شکنی عرصه را برای این نویسندگان باز کرد و اگر شعرهای اروتیک و فضای لخت من نبود، حالا جوان‌ترها این‌قدر لخت و جسور نمی‌نوشتند.

من سال‌هاست در حال تلاش برای نزدیکی به ادبیات اروتیکم. اروتیک نوشتن آن هم در زبان فارسی اصلن آسان نیست، بعد از سال‌ها تلاش تازه به تجربه‌هایی رسیده‌ام که می‌توانم در حیطه ادبیات اروتیک به آن‌ها ببالم، کتاب‌هایی چون اروتیکا، تخت خواب میز کار من است، جمهوری اسپاگتی و... از این‌گونه‌اند.

مهدی صادقیان

به نظر شما هدف از شعر و هنر چیست؟ و آیا شعرهایِ نومدرنیستی یا به قولی کالجی به علت عدم برقراری ارتباط با مخاطب عام و کتاب‌نخوان امروز (از تجربه‌های شخصی‌ام حرف می‌زنم) و حتا کتابخوان‌هایی که آشنایی با شعر ندارند باعث به حاشیه رفتنِ شعر نخواهد شد و مانند هر چیز دیگری که زمینه‌اش در این مملکت فراهم نشده و خود آفتی به جان خود شده، آیا به این سبک شعر گفتن باعث دلزدگی هرچه بیشتر جامعه از شعر و جدی گرفته نشدن آن به علت دیده و خوانده نشدن نمی‌شود؟ اگر هم که به قول علی عبدالرضایی شعر و ادبیات برای خواص و الیت جامعه است که هیچ، البته از دید من مشکل جامعه ایران همین نداشتن ارتباط بخش الیت و روشنفکر جامعه و نگاه بالا به پایین به عوام است. این‌چنین است که هنوز این‌چنین هستیم!

عبدالرضایی

شعر در درون خودش سخت است و نباید به‌خاطر خوانده یا دیده شدن توسط همه، مثل همه شوید. نباید شبیه شاعر یا آرتیست ایرانی شوید که به‌خاطر مخاطب یا طرفدار بیشتر هر غلطی می‌کند. من عاشق آن طرفداری هستم که به من آزادی می‌دهد تا خودم باشم و با او رک حرف بزنم. سابقه نداشته کسی در شعر فارسی با مخاطبش تندی کند در حالی که من جاهایی حتا فحش داده‌ام. اغلب مقالات من ضد مردم است که شما این را در ادبیات ما نمی‌بینید، چون بلاهت همین مردم است که حکومت‌ها را انتخاب می‌کنند و تا زمانی که فرهنگ عموم بالا نرود کاری پیش نخواهد رفت ولی کار من این نیست که در شعرم الفبا یاد دهم. ضمنن این مخاطبانی هم که دارم بیش از حد است، اخیرن همین چند کتابی که منتشر کرده‌ام بیش از حد انتظار دانلود شده است! اروتیکا در دو روز اول انتشار، فقط در وبسایت کتابناک پنج هزار بار دانلود شده و این‌قدر زیاد بوده که صفحه‌ی علی عبدالرضایی را در سایت مذکور به دلیل اعتراض عوامل حکومتی حذف کرده‌اند؛ یعنی آن‌قدر بسیجی‌ها و امت حزب‌الله به کامنت‌دانی هشت کتاب اخیرم حمله کردند که سایت کتابناک از ترس، بیست‌وشش کتابم را که طی سال‌ها در این وبسایت آپلود شده بوده حذف کرد. جاهای دیگری هم این اتفاق افتاد؛ در همین تلگرام هم هر کدام از کتاب‌های تازه‌ام بالای یکصد هزاربار دیده شده و فایل‌های پی‌دی‌اف کتاب‌هایی مثل دیل گپ توسط تعداد زیادی در حال مطالعه است و من اصلن توقع این‌همه مخاطب را نداشتم و ندارم. پس شعر من حالا هر طور که هست مخاطبان زیادی دارد و شما به‌زعم خودتان فکر می‌کنید مخاطب این شعرها را نمی‌فهمد و یا ارتباط برقرار نمی‌کند. به نظر من هر تحصیل‌کرده‌ای که از حداقل دانش برخوردار باشد اگر در شعرها فوکوس کند تم شعر را می‌گیرد و تاثیر خودش را خواهد گرفت. بعضی می‌خواهند کتاب را فقط ورق بزنند، بعضی دنبال یک سطر در کتاب می‌گردند؛ شعر من به این‌ها پاسخ نمی‌دهد ولی کسی که تحصیل‌کرده و صاحب هوش است و ذره‌ای از استعداد الیت بودن برخوردار است با شعر من ارتباط برقرار کرده.

به هر صورت من دوست دارم روی نسل جوان تاثیر بگذارم و اصلن کاری به هم‌نسلان و نسل‌های گذشته ندارم و نسل‌های بعد از من که در حال حاضر هجده یا نوزده ساله‌اند و از صفر شروع کرده‌اند برای من اهمیت بسیاری دارند، چون فقط این‌ها هستند که می‌توانند پایه را از جای خوب مستحکم کنند و روشنفکری تازه‌ای را بنیان بگذارند.

دلیل وجود کالج شعر این است که من ناگهان متوجه وجود یک خلاء و یک دروغ شدم؛ این‌که ناگهان ادبیات ما طی پانزده سال اخیر دچار ارتجاع شد. تا سال هفتاد و هشت همه چیز رو به جلو بود؛ یعنی از سال هفتاد و سه تا هفتاد و هشت ما در مساله‌ی فرهنگ شاهد یک پروسه‌ی رو به جلو بودیم؛ برای مثال اگر یک دختر قبلن دنیل استیل را در دستش می‌گرفت و به فرهنگسراها می‌رفت، در اواخر دهه هفتاد کاری کرده بودیم که کتاب‌های روشنفکری و مجموعه‌شعرهای ما را در دست گرفته و مطالعه می‌کردند. در دهه هفتاد به‌خصوص در سال هفتادوهفت در فرهنگسراها جنبشی اتفاق افتاده بود. افرادی بعد از سال هشتاد پروژه‌ی ارتجاع شعری و ادبی را برنامه‌ریزی کرده و متأسفانه در آن موفق بوده‌اند؛ یعنی اتاق‌های فکر که با آغاز ریاست جمهوری محمود احمدی‌نژاد پروژه میان‌مایه‌سازی را در دست گرفت تا حالا بسیار موفق عمل کرده و توانسته ادبیات را بسیار سطحی و فست‌فودی کند اما در اینترنت اتفاقی در حال وقوع است و کالج شعر یک مقابله است و خیلی‌ها ممکن است از آن تعبیر سیاسی کنند یا هر چیز دیگری. مبنا را در کالج شعر کار شعوری، شعری و فرهنگی قرار داده‌ایم و من از تعداد بسیار بالای مخاطبان راضی‌ام و اصلن قرار نبود ما این‌همه مخاطب داشته باشیم و برای من قابل باور نبود کتابی مثل جمهوری اسپاگتی بیش از سه هزار مخاطب داشته باشد که آن را بفهمند ولی حالا می‌بینیم که این کتاب تاکنون حداقل حدود چهل هزاربار در

سایت‌های مختلف دانلود شده است و این برای من بسیار عجیب است.

رئوف دلفی

با توجه به این‌که تمام اتفاقات اجتماعی - سیاسی اول در زبان رخ می‌دهد، انتشار این هشت کتاب که از نظر جهان‌بینی و برخورد با زبان و مسائل سیاسی، اجتماعی، مدنی و... به باور من کاری هوشمندانه و شجاعانه بوده و با استقبال بی نظیری هم روبرو شده و تاسیس کالج و مجله‌های شعر و تربیت شاعران و که خود بنده هم شاهد بودم، آیا چقدر به تحولات بزرگ در بستر ایران و تربیت نسل‌های آینده امیدوارید؟

یعنی بعد از حدود پانزده سال تبعید، امروز علی عبدالرضایی فضای داخل را چگونه تحلیل و واکاوی می‌کند (چه از نظر فکری، مدنی، شعوری و سیاسی و...).

عبدالرضایی

بسیاری از دوستان، در اینستاگرام و فیسبوک، سوالات مشابه بسیاری می‌پرسیدند، به این‌صورت که یک غزل نشان می‌دادند و بعد هم نظرم را درباره‌ی شعر پست‌مدرن جویا می‌شدند! تصورشان از شعر پست‌مدرن، چنین شعرهایی بود. خیلی‌ها (از جمله کسانی که به ظاهر با حکومت دارای زاویه هم هستند) بدون این‌که متوجه باشند، در این جریان نقش دارند. در ترویج عوام‌گرایی، دروغ و معضل‌های مختلف و... متاسفانه یکی دوتا هم که نیستند.

و اما ماجرای راه‌اندازی کالج، خیلی اتفاقی بود و من حساب ویژه‌ای از قبل باز نکرده بودم. درواقع، پویان که یکی از جوان‌ترین اعضای ماست باعث شد که من برای یکی دو هفته به طور موقت در کالج باشم اما در همین مدت کوتاه متوجه شدم که در این‌جا تشنگی برای دانستن بسیار بالاست و بچه‌های کالج نسبت به نسل ما بسیار باهوش‌ترند و بحث‌های ادبی را جدی‌تر دنبال می‌کنند. اصلن بسیاری از رفقای ادمین، ادبیات را از این‌جا شروع کردند و در ابتدا، حضورشان فقط جنبه‌ی کنجکاوی داشت. برخی حتا توانایی نوشتن چهار جمله‌ی درست را نداشتند، اما پیشرفت آن‌ها در این ده ماه، غیرقابل تصور است. اصولن نسل‌ها هرچه جلوتر می‌روند باهوش‌تر می‌شوند. علاقه‌ی نسل تازه‌ی ایرانی visual (دیداری) است و من سعی کردم در کالج، این علاقه را semiotic (رمزگونه و نمادین) و subjective (ذهنی و فکری) کنم. سعی کردم علاقه به مطالعه پیدا کنند و بخوانند و پاسخی که دریافت کردم بیش از حدِ تصورم بود. از این جهت از کالج شعر راضی‌ام. ما، هیچ شاعر حرفه‌ای را که ده، پانزده، یا بیست سال سابقه ادبی داشته باشد، وارد کالج نکردیم. ما شاعرانی تازه کار را وارد کرده‌ایم که اولین شعرشان را در همین مجله فایل شعر منتشر کرده و به نسبتِ این سابقه‌ی کم، واقعن کارشان قابل توجه است. حتا من می‌توانم بین یکی دوتا از بچه‌های این‌جا که سابقه‌ای کمتر از هفت هشت ماه دارند، با شاعران و منتقدان داخل ایران دوئل بگذارم که شفاهی با هم بحث کنند و شما نتیجه را ببینید. در حالی که این‌ها از همین نسل جوانند و غالبن زیر بیست و پنج سال سن دارند و این یک سرمایه‌گذاری است. من اعتقاد دارم که باید روی این نسل کار کرد، به همین خاطر بعد از این‌که کالج را برای ادبیات فارسی به ارث گذاشتم و به دست صاحبان واقعی‌اش دادم، کالج داستان را راه‌اندازی خواهم کرد و در آن‌جا کار می‌کنم. نمی‌دانم آینده چه خواهد گفت و اصلن نمی‌دانم چرا به این سمت کشیده شدم؛ شاید از روی مسئولیت روشنفکرانه باشد، شاید برای این‌که همه فقط «حرف» می‌زنند و هیچ‌کس «عمل» نمی‌کند. شاعران مطرح، در کالج ما هم آمدند ولی از همان ابتدا دوست داشتند که فخر بفروشند. قرار نیست که اگر کسی چهارتا چیز بیشتر از بقیه دانست، دائم دیگران را «بی‌سواد» خطاب کند. جدیت در مدیریت، با نگاه از موضع بالا،

تفاوت دارد. این‌جا جایی‌ست که خود من هم در حال یاد گرفتن هستم و انگار به تدریج جزئی از خود این بچه‌ها شده‌ام. ادبیاتِ حال حاضر در ایران، مانند یک برهوت است. من در داخل ایران شعر و شاعر خوبی نمی‌بینم یا حتا یک مقاله‌ی خوب؛ علت بوطیقانویسی ما هم همین است. چون شاعری که تازه شروع به کار می‌کند، باید کتاب داشته باشد. تاثیر کالج را فقط داخل کالج نباید دید. از این پنج هزار نفر، دست کم هزار نفر با آی‌دی‌های مختلف هستند که شاعران و نویسندگان مطرحی محسوب می‌شوند و همین حالا هم دارند صدای من را گوش می‌دهند ولی به چند دلیل خودشان را نشان نمی‌دهند. یکی به خاطر ترس از این‌که دیگران بگویند فلانی در محضر ملّا علی عبدالرضایی! نشسته یا این‌که نوچه‌ی عبدالرضایی‌ست و یا احیانن اگر موقعیتی شغلی در کشور دارند، خدشه‌ای به جایگاه و موقعیت ادبی‌شان وارد نشود و بسیاری دلیل ابلهانه‌ی دیگر. کسانی هستند که به من پیغام می‌دهند که این کار تو بسیار حرکت بزرگی است، یک انقلاب است. اما دریغ از این‌که در صفحه‌ی شخصیِ خود کوچک‌ترین اشاره‌ای به کالج داشته باشند، یا نامی از کالج ببرند، یا بخواهند آن را به دیگران معرفی کنند. ترس‌شان این است که دیگران بفهمند حرف‌هایی که او می‌زند برگرفته از کالج شعر عبدالرضایی است. از طرفی در نهایت وقاحت، کپی می‌کنند و حتا از اسم کتابم هم نمی‌گذرند!

می‌خواهم بگویم امید من فقط به نسل جوان است و خود این نسل جوان هم نباید به هیچ‌کس امید داشته باشند. فقط باید به خودشان متکی باشند و از حق خود دفاع و فقط خودشان را باید معرفی کنند. تمام جوان‌هایی که از کالج می‌روند یا اخراج می‌شوند، هشت ماه بعد، باید دشمن خونی من باشند. مخالف سرسخت من باشند و این حتمن اتفاق خواهد افتاد و خواهید دید. تا به حال هم دیده‌اید که من چگونه برخورد می‌کنم و بهترین‌ها را چگونه از این‌جا می‌رمانم. «ادبیات» بی‌رحم است. کالج شعر با کسی شوخی ندارد، ما با کسی «مهربان» نیستیم. ما دشمن همدیگریم و این شعاری کالجی‌ست. ما این‌جا گروه‌بازی و مافیا نداریم. نگاه من به جوان‌های این‌جا هم یک نگاه کالجی است. نسل جوان، نشان داده که کنجکاو است و تاکنون بسیار فراتر از انتظار من عمل کرده است و خوب فهمیده اگر «بخواهد» می‌تواند.

وقتی خطر می‌کنی، خطا هم چاشنیِ کار می‌شود. ما از خطا نمی‌ترسیم و خوب می‌دانیم اگر اشتباه نکنیم محال است گامی به پیش برداریم، بسیار سعی کردیم که بی‌نقص باشیم اما اشتباه مثل اتفاق است، می‌افتد! پس هنوز مثل همیشه از پیشنهادهای شما استقبال می‌کنیم. با ما در تماس باشید:

collegepublisher@kalejsher.com
filesher@kalejsher.com

چنانچه مایلید مطالبتان در مجله فایل شعر و یا در وب سایت کالج شعر منتشر شود، آن را به ایمیل زیر ارسال کنید:

Rooz@kalejsher.com

اگر مایل‌اید به ما بپیوندید یا دیگر تریبون‌های‌مان را در دسترس داشته باشید، به لینک‌های زیر رجوع کنید:

۱ - وبسایت کالج شعر عبدالرضایی

www.Kalejsher.com

۲ - رادیو کالج شعر

http://myradiostream.com/mobile/abdolrezaeicollege

۳ -گروه کالج شعر در تلگرام

https://telegram.me/joinchat/B۶MprT۷EGgC-A۰wOSKwHDA

۴ - خبرهای مرتبط با کالج شعر

https://www.instagram.com/aliabdolrezaei/

۵ - کانال رادیو کالج در تلگرام

https://telegram.me/aliabdolrezaie

۶- دانلود هر چهار شماره‌ی مجله فایل شعر

http://kalejsher.com/magazines.php

۷ - صفحه کالج شعر در اینستاگرام

http://instagram.com/kalej.sher

نشر کالج شعر

www.Kalejsher.com